

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

**LA LITERATURA DE LA NEO-VIOLENCIA EN
COLOMBIA**

MANIFESTACIONES *THANÁTICAS* EN EL SIGLO XXI

Par: Gerardo Ferro Rojas

Directrice de la recherche: Ana Belén Martín Sevillano

**Faculté des arts et des sciences
Département de littératures et de langues du monde**

**Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en études hispaniques**

Juillet, 2016

©Gerardo Ferro Rojas, 2016

Résumé

Cette recherche est basée sur l'hypothèse suivante : la relation entre la société colombienne et la violence a été si constante et profonde que la nouvelle littérature du XXI^e siècle est un produit de ce phénomène.

Bien que les études académiques portant sur la littérature et la violence en Colombie soient si nombreuses, celles-ci ont été dirigées à l'analyse du violent comme étant un phénomène perturbateur de l'ordre social, que ce soit dès la Violence politique des années 50 et 60, ou bien dès la littérature du narco trafic dans les années 80 et 90. Toutefois, dans la littérature des générations plus récentes d'écrivains, la violence n'est pas nécessairement exercée par des acteurs « traditionnellement » violents qui portent atteinte à l'ordre social, mais ce supposé « ordre » social est déjà essentiellement violent, faisant de la violence une question symbolique, normalisée et profondément enracinée dans l'ensemble de la société.

Donc, de quelle façon la violence « traditionnelle » a-t-elle mutée jusqu'à configurer la *neo-violence* d'aujourd'hui? Quelles sont ses caractéristiques? Mais, surtout, de quelle façon la littérature raconte-t-elle cette nouvelle violence? Le objectif de cette recherche est d'identifier ces nouvelles manifestations de la violence dans la littérature de la première décennie du XXI^e siècle ayant été produites pour les écrivains nés pendant les années 70 et le début des années 80. La méthodologie, basée sur l'analyse de romans et de nouvelles d'écrivains colombiens de cette génération, cherche à établir comment la surexposition à une violence endémique a généré de nouvelles formes de voir, de percevoir, de sentir et de narrer le violent au-delà de la description de faits concrets de violence.

Mots clés:

Violence. Violence et littérature colombienne. Violence symbolique. Violence systémique. Normalisation de la violence. Esthétique de la violence. Littérature et politique. Nouvelle littérature colombienne.

Abstract

This research is based on the assumption that the relationship between the Colombian society and violence is so constant and deep that the new 21st century literature is the result of this phenomenon.

Despite the fact that previous academic research on violence and literature in Colombia has largely addressed the topic, this same research has usually approached “violence” as a disruptive phenomenon having an impact on established social orders. That is the case of previous analysis addressing either the 1950s and 1960s’ *La Violencia*-based literature or the 1980s and 1990s’ drug trafficking literature. However, in the literature of the new generation of writers, violence is not necessarily practiced by traditionally violent actors who intentionally put social order at risk. This social order is in fact essentially violent, which turns violence into a symbolic, normalized, deeply rooted matter in society.

Thus, how has “traditional” violence transformed into today’s *neoviolence*? Which are its attributes? Furthermore, how does literature tell this new violence’s story? The purpose of this research is to identify these new forms of violence made evident in the literature of the first decade of the 21st century that has been produced, in turn, by writers born between the 1970s and the 1980s. The methodology, based on the analysis of novels and short stories by Colombian writers from this period, seeks to establish how overexposure to endemic violence has resulted in new forms of seeing, perceiving, feeling and recounting violence beyond the accurate description of violent facts.

Keywords:

Violence. Violence and Colombian literature. Symbolic violence. Subjective violence. Systemic violence. Normalization of violence. Aesthetics of violence. Literature and politics. New Colombian literature.

Resumen

Si bien los estudios académicos sobre el tema de la literatura y la violencia en Colombia son bastante numerosos, estos han estado dirigidos al análisis de la violencia como un fenómeno perturbador del orden social, ya sea desde la Violencia política de los años 50 y 60, o bien desde la violencia del narcotráfico en los años 80 y 90. Sin embargo, en la literatura de las generaciones más jóvenes de escritores, la violencia no es necesariamente ejercida por actores tradicionalmente violentos que atenten contra el orden social, sino que este supuesto orden social es ya esencialmente violento, donde la violencia se manifiesta de manera simbólica, normalizada y profundamente enraizada en la vida social.

La investigación se pregunta entonces, ¿de qué manera la violencia “tradicional” ha mutado hasta configurar la neo-violencia de hoy? ¿Cuáles son sus características? Pero, sobre todo, ¿de qué manera esta nueva violencia es contada por la literatura? El objetivo de esta investigación es el de identificar estas nuevas manifestaciones de la violencia en la literatura de la primera década del siglo XXI, producida por los escritores nacidos durante los años 70 e inicios de los años 80. La metodología se basa en el análisis de novelas y cuentos de escritores colombianos pertenecientes a esta generación, para establecer cómo la sobreexposición a una violencia endémica ha generado nuevas formas de ver, percibir, sentir y narrar lo violento más allá de la descripción de hechos concretos de violencia.

Palabras claves:

Violencia. Violencia y literatura colombiana. Violencia simbólica. Violencia subjetiva. Violencia sistémica. Normalización de la violencia. Estéticas de la violencia. Literatura y política. Nueva literatura colombiana.

TABLA DE CONTENIDO

Prólogo:

Los hipopótamos de Pablo Escobar	7
---	---

Capítulo 1.

¿De qué hablamos cuando hablamos de violencia?	12
1.1 Introducción	12
1.2 Violencia subjetiva y violencia objetiva: sangre y símbolo	14
1.3 Violencia y poder	23
1.4 Violencia divina y violencia emancipadora	26
1.5 La violencia, el mal y el sujeto político	31

Capítulo 2.

De la Violencia a la Neo-violencia:

Analogías y diferencias entre las genealogías literarias de la violencia en Colombia	37
2.1 Introducción	37
2.1.1 La literatura de la neo-violencia: descripción del corpus	39
2.2 El 9 de abril y la violencia divina	41
2.3 Literatura de la Violencia y del narcotráfico: similitudes con la literatura de la neo-violencia	44
2.4 Especificidad de la literatura de la neo-violencia frente a la literatura de la Violencia y del narcotráfico	53
2.4.1 Ausencia de lo político ideológico	54
2.4.2 Mito, criminales y capos	56
2.4.3 Los actores del conflicto	59
2.4.4 La tierra, la Casa Grande y las ruinas	60
2.4.5 Mediación del conflicto	62

Capítulo 3.

Características de la literatura de la neo-violencia en Colombia	65
3.1 Introducción	65
3.2 Violencia anónima	67
3.2.1 Violencia sin rostro	67
3.2.2 Normalización de la violencia	72
3.3 Patologías de la neo-violencia	78
3.4 Los homo sacer de la neo-violencia	87

3.5 El cuerpo violentado	95
3.5.1 El cuerpo cicatrizado	96
3.5.2 El cuerpo del desecho	98
3.5.3 El cuerpo masoquista como herramienta de emancipación	100
3.5.4 El cuerpo martirizado como instrumento político	103
3.6 Estética contenida e hiperestetización de la neo-violencia:	
espectáculo y normalización	105
3.6.1 La hiperestetización de la neo-violencia	106
3.6.2 Estética contenida de la neo-violencia	111
Conclusión	116
Bibliografía	119
Obras analizadas	122
Otras obras citadas	123

“Solo un pueblo escéptico sobre la fiesta de la guerra, maduro para el conflicto, es un pueblo maduro para la paz”.

Estanislao Zuleta

PRÓLOGO:

LOS HIPOPÓTAMOS DE PABLO ESCOBAR



Esta imagen, aparecida en el diario El Espectador el 18 de mayo del 2014, es un sugerente ejemplo de la complejidad que la violencia entraña. La inocencia que se desprende de la foto se evapora cuando se nos informa de que la mascota en cuestión es una de la cría de los hipopótamos que Pablo Escobar mantenía en su hacienda Nápoles. ¿Estaríamos entonces ante una fotografía de la violencia en Colombia? Y en ese caso, ¿dónde está la sangre, dónde los cuerpos desmembrados y abaleados? La fuerza de la foto, y su contundente enseñanza, radica precisamente ahí: en ser una fotografía de violencia, mostrándonos que ésta no sólo se manifiesta desde su lado más estridente, sanguíneo, fáctico, o como diría Slavoj Žižek, subjetivo, sino que esas manifestaciones estrepitosas de la violencia vendrían a ser solo su representación más epidérmica (2009). Habría también violencia en otras esferas que a veces pasamos por alto en nuestro análisis y que el fragor de lo sanginario no nos permite ver con claridad.

La otra lectura que la foto pone de manifiesto en su tranquila cotidianidad es la manera en que la violencia se ha instalado en la vida de los colombianos en un aparente estado de convivencia natural. La violencia endémica a la que la sociedad colombiana se ha visto sobreexpuesta por más de cinco décadas ha venido mutando hacia nuevas formas, configurando así una neo-violencia que ya no puede ser explicada (ni narrada) únicamente

desde los actores comunes del conflicto, ni desde sus acciones meramente subjetivas. La violencia es una acción que se transforma y nos transforma, y esta foto es prueba de esa transformación. En ese sentido, no sería exactamente una foto *de* la violencia o *sobre* la violencia, sino una foto violentada, pues ha sido la violencia, en su aparente invisibilidad, la que ha penetrado la cotidianidad de una imagen.

La clave de esta neo-violencia estaría precisamente ahí: en cómo la violencia endémica o subjetiva ha venido penetrando el cuerpo social, violentándolo y generando a su vez otras violencias, nuevas formas de relacionarnos con lo violento y con nuestro entorno. Según el informe de Medicina Legal del año 2013, por ejemplo, en Colombia mueren más personas a causa de problemas vecinales relacionados con la intolerancia que por el mismo conflicto armado (Forensis, 2013). Esto debería dar la voz de alerta sobre la manera en que nos relacionamos con lo violento, o mejor, sobre cómo lo violento se relaciona con nosotros. No sólo se manifiesta desde lo social cierto grado de “deshumanización” con la violencia (lo que Hanhan Arendt llamaría “humanización”, tal como analizaremos en su momento), sino que la misma violencia empieza a actuar de formas mucho más sutiles y simbólicas, desde la abulia y la indiferencia, por ejemplo, hasta sensaciones de impotencia y melancolía (Jaramillo, 2007). Lo anterior, por supuesto, se convierte en un problema serio a la hora de construir procesos ciudadanos y democráticos fuertes e, incluso, es un obstáculo para la resolución misma de los conflictos violentos.

En su última novela, *Las formas de la ruina* (no incluida en nuestro corpus), el escritor bogotano Juan Gabriel Vásquez parece darnos una pequeña definición de esa neo-violencia, cuando él mismo, convertido en personaje, percibe estas mutaciones a su regreso al país tras dieciséis años viviendo en Europa.

(...) al contrario de lo que sucedía en los tiempos de mi partida, la violencia no era la que salía de unos actores bien definidos en guerra contra los ciudadanos, sino que estaba en los ciudadanos mismos, que parecían embarcados todos en su propia cruzada, parecían todos andar con el dedo acusador enhiesto y preparado para señalar y condenar. ¿En qué momento había pasado esto?, le pregunté a Benavides. ¿En qué momento nos volvimos así? (Vásquez, 2015, p. 204)

Estas nuevas formas de la violencia, fácilmente perceptibles en la vida diaria, encuentran su correlato en el arte, el cine (en películas como *Tierra en la lengua* de Rubén Mendoza, por ejemplo) y, por supuesto, en un buen número de obras literarias. Muchos de los escritores nacidos en las décadas del 70 y del 80, y que han venido produciendo el grueso de su obra en lo que va del siglo XXI, han sabido convertir en literatura las consecuencias de nuestra violencia, creando así lo que podríamos denominar una literatura de la neo-violencia. En sus novelas y cuentos, al igual que en la foto del hipopótamo, la violencia ha mutado en representaciones más cotidianas, normalizándose. Es anónima y conduce a la despolitización,

es capaz de crear fantasmas, nuevos *homo sacer*, individuos desprovistos de todo derecho jurídico o divino y que, por lo tanto, como en el antiguo derecho romano, se les puede matar sin que sus muertes tengan implicaciones legales de ningún tipo (Agamben, 2010).

Esta neo-violencia es perceptible más allá del hecho fáctico; está en las atmósferas, en el lenguaje, en lo simbólico en general, y en los cuerpos en particular (a los cuales penetra y marca ya sea como un signo o una patología), y está, sobre todo, en la desubjetivación política de sus personajes, y en representaciones estéticas que van desde el hiperrealismo hasta aquellas de carácter más contenido. En resumen, esta nueva literatura de la violencia, o literatura violentada, no sólo es una nueva forma de narrar los fenómenos violentos y sus derivaciones, así como en su momento lo hicieron la literatura de la Violencia política o la del narcotráfico y sus sicarios, sino que está definiendo toda una nueva generación de la violencia.

Si bien no son pocos los estudios académicos sobre el tema de la literatura y la violencia en Colombia, estos se han concentrado en el análisis de lo violento como un fenómeno perturbador del orden social, o bien desde el período de la Violencia bipartidista de los años 50 y 60, o bien desde la literatura del narcotráfico y sus derivados a partir de los años 80. Sin embargo, en la literatura de la generación que nace y crece en Colombia en el último cuarto del siglo XX, la violencia ya no es ejercida necesariamente por actores tradicionalmente violentos que constriñen un orden social, sino que este supuesto “orden social” es ya esencialmente violento, convirtiendo la violencia en una cuestión estética y simbólica profundamente enraizada en la sociedad. Los estudios sobre esta problemática, centrándose en una mirada historiográfica y positivista de la literatura, han pasado por alto este enfoque político de la violencia en su expresión más cotidiana y natural, dejando de lado manifestaciones puramente simbólicas o sistémicas, o aquellas más recientes ligadas a lo que Lipovetsky denomina la hiperestetización de lo violento (2013). Nos preguntamos entonces, ¿de qué manera la violencia “tradicional” ha mutado hasta llegar a configurar la neo-violencia de nuestros días? ¿Qué características tiene? Pero sobre todo, ¿de qué manera la literatura de la primera década del siglo XXI en Colombia está narrándola? Lo anterior conlleva una nueva pregunta a la que este trabajo tratará de responder, ¿estamos ante la presencia de una nueva forma de la literatura de la violencia en Colombia?

Nuestro propósito consistirá en rastrear esas nuevas manifestaciones a través del análisis transversal de cinco novelas y nueve cuentos. Vale la pena aquí hacer una pequeña aclaración: en este trabajo se hablará de neo-violencia y de literatura de la neo-violencia para designar dos asuntos distintos. Con el primero hacemos referencia a las mutaciones realizadas por la violencia endémica hasta llegar a la forma normalizada que se percibe hoy y que la literatura, en particular, y el arte en general han sabido identificar. Cuando hablamos de literatura de la neo-violencia hacemos referencia a un término generacional concreto: obras de ficción publicadas en la primera década del siglo XXI, escritas por autores colombianos nacidos en las décadas del 70 y 80. En esta genealogía (que si bien no es total sí es representativa y, útil para los objetivos de esta investigación) se manifiestan características comunes a la hora de ver, percibir, sentir y narrar lo violento. La novela *El ruido de las cosas*

al caer (2011) de Juan Gabriel Vásquez, ilustra las patologías que la violencia genera en los individuos comunes y corrientes; en su análisis consideraremos las experiencias del miedo y de la melancolía, así como aspectos relativos a la memoria y al auto-reconocimiento, entendiendo este último como el proceso de reconstrucción del yo político ya no desde la indiferencia, sino desde la capacidad de reconocerse a través del otro, dejando claro que la violencia y sus efectos son comunes para todos los miembros de la sociedad. *Tres ataúdes blancos* (2010), de Antonio Ungar, es una novela escrita a manera de *thriller* que nos presenta, a través de una hiperbólica y caricaturesca sátira política, el circo burlesco o *reality* violento en que se ha convertido el ejercicio político en un país tercermundista como Miranda, nombre ficcional de Colombia. La novela nos arroja pistas sobre las características de la neo-violencia, como el anonimato, por ejemplo, y otras relacionadas con la estética de la violencia como espectáculo. *La balada de los bandoleros baladíes* (2011), de Daniel Ferreira, es una novela cruda y directa sobre las implicaciones del conflicto violento y la presencia de otras formas de violencia en lo social. La obra presenta un interesante equilibrio de las dos estéticas predominantes en la neo-violencia que, siendo en apariencia contradictorias, se complementan: el hiperrealismo sangriento y lo simbólico o lo contenido, trazando así coordenadas claves para aproximarse a una comprensión de esa nueva generación que la violencia está creando. Nuestro análisis también indagará de manera tangencial en dos novelas más: *Todo pasa pronto* (2007), de Juan David Correa, obra en la que la presencia cotidiana de la violencia es una constante generadora de patologías del miedo; y *La muerte del obrero* (2014), de Paul Brito, en la cual la presencia de una violencia de carácter sistémico y económico conllevan al suicidio generalizado de la subjetividad política.

Los relatos incluidos en el corpus provienen de las antologías *De 1 a 10* (2003) y *Señales de ruta* (2008). Estas dos antologías presentan a algunos de los narradores más jóvenes de una generación que en sí no sobrepasa los cuarenta años. Algunos de estos narradores no se mueven habitualmente en espacios literarios consagrados ni participan en el circuito literario establecido, por lo que no cuentan con reconocimiento oficial. Lo anterior resulta clave, pues evidencia que la temática de la violencia no es necesariamente un asunto de marketing editorial, sino que existe una verdadera fijación sobre este fenómeno. En los cuentos de nuestro corpus se respira, o bien un ambiente constante de muerte, o bien de desesperación, desolación, apatía o hastío. Los relatos y novelas analizados en el tercer capítulo de este trabajo presentan narradores que han nacido y crecido en medio de una violencia endémica, sangrienta y mediatizada, por lo que ahora dejan ver en sus historias la fractura interna que esa misma violencia ha producido en la psiquis y el espíritu de una sociedad que sigue reproduciéndose desde lo violento.

Este acercamiento y primer análisis de la neo-violencia y la generación que la escribe no surge de manera espontánea. Es, como todo fenómeno social, fruto de un proceso que se alimenta de sus predecesores. La neo-violencia es la manifestación *thanática* (García Dussán, 2007) de nuestra literatura en el siglo XXI, un eslabón más en la herencia de muerte y violencia que ha sido marca identitaria de la literatura nacional. En este orden de ideas, el

primer capítulo de este trabajo profundizará en los conceptos que delinearán el análisis del corpus, estableciendo, además, lazos con hechos de la actualidad colombiana, en un intento por comprender la realidad del país desde las bases de la teoría. Una vez delimitado el mapa teórico en el que nos moveremos, el segundo capítulo hará una revisión de cómo se ha venido estudiando en Colombia la relación violencia-literatura, intentando trazar un paralelo entre esta literatura de la neo-violencia y la literatura de la Violencia y el narcotráfico, las dos genealogías de literatura y violencia más estudiadas en la literatura colombiana. La ambición que nos mueve es, entonces, la de plantear una suerte de proceso evolutivo de la relación literatura-violencia en Colombia para así entender la herencia literaria de la cual también es deudora la literatura de la neo-violencia. Llegaremos de esta forma al núcleo central de nuestro estudio, el tercer y último capítulo, en el que estableceremos las características comunes encontradas en las novelas y cuentos del corpus, categorías que no sólo definen cierta tendencia literaria, sino la esencia misma de lo que hemos venido denominando neo-violencia.

El ruido de las cosas al caer (Vásquez, 2011), una de las novelas que integra nuestro corpus, inicia con un hecho que resulta en apariencia *macondiano*, cuando Antonio Yammara, su protagonista, un simple profesor de derecho, ve en televisión una noticia que activa su memoria y, por ende, la novela. Los hipopótamos de Pablo Escobar, que escaparon de las ruinas de la Hacienda Nápoles —el viejo fortín del capo— y ahora hacen estragos entre los campesinos del Magdalena Medio, están siendo cazados por el Ministerio del Medio Ambiente. “El primero de ellos, un macho del color de las perlas negras y tonelada y media de peso, cayó muerto a mediados de 2009” (Vásquez, 2011, p. 13). Este inicio parece extender un puente que llega hasta la casa de esa niña campesina que hace su tarea junto a su paquiderma mascota. De esta forma, la metáfora del hipopótamo con que iniciamos esta introducción cobra su total dimensión y fuerza: a la literatura de la neo-violencia no le interesa necesariamente Pablo Escobar como personaje histórico, le interesan, eso sí, sus hipopótamos¹.

¹ La noticia de la cual parte Vásquez para crear su novela es auténtica. En 2009 Colombia se dividió entre quienes apoyaban la cacería de los hipopótamos de Escobar y quienes la repudiaban. El tema no sólo ha inspirado novelas sino también películas. El documental *Pablo's hipos*, del colombiano Antonio von Hildebrand, presenta un particular punto de vista al respecto, estableciendo un paralelo entre la vida del famoso capo con la de sus hipopótamos que, como si fueran una prolongación de su amo, han terminado abatidos por las autoridades del país. Un análisis más profundo sobre la resignificación de la figura del capo desde la culturización despolitizada en la neo-violencia y su literatura será debidamente realizado en los capítulos 1 y 2 de este trabajo.

Sobre el documental puede consultarse en línea la nota de la revista Semana:

<http://www.semana.com/nacion/articulo/de-pablo-pepe/105319-3>.

Sobre la niña y el hipopótamo, puede consultarse la noticia de El Espectador en la que aparece la foto:

<http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/viviendo-casa-un-hipopotamo-articulo-493126>

CAPÍTULO 1.

¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE VIOLENCIA?



1.1 INTRODUCCIÓN

Aunque los memes sean elementales en su concepto, básicos en su forma y simples en su método, pueden resultar bastante útiles a la hora de condensar una idea que ha calado en lo social, y a través de ellos, explicarla y entenderla. De alguna manera estos pequeños artificios funcionan como resumen de lo que se piensa popularmente y, por esto, resultan tan significativos. Richard Dawkins, quien primero acuñó el término, conceptualizaba los *memes* como nuevos transmisores culturales, replicadores capaces de convertir ideas y conceptos en estructuras básicas que expresen unidad e imitación. Dawkins plantea que la cultura, como la genética, es evolutiva. En este sentido, un transmisor o replicador cultural resulta análogo a un transmisor o replicador genético en la medida en que se convierte en un mecanismo capaz de generar la evolución de una idea, de un pensamiento, de una imagen, o de cualquier otra construcción cultural, en el cuerpo social, así como el otro lo hace sobre el cuerpo biológico. La cultura humana se convierte, entonces, en el caldo de cultivo de otras formas de replicadores. El nombre que Dawkins le da a estos artefactos culturales es el de *meme*,

proveniente del griego *mimeme*, por considerar que expresan una idea de réplica cultural. Para Dawkins, los memes van desde canciones o ideas implantadas a través de la palabra hablada y escrita, hasta la moda; en resumen, un meme parte de una construcción cultural que ha evolucionado y se ha propagado (1989, p. 189-201).

El *meme* que aquí reproducimos es, sin duda, un transmisor y replicador cultural que arroja un buen número de claves para entender el lado más simbólico de la violencia, mucho más allá de su representación meramente física y subjetiva. Hay una fuerza simbólica, un poder simbólico (Bourdieu, 2000), si se quiere, que aunque diferente de la violencia subjetiva, puede valerse de esta para manifestarse, para comunicarse e imponerse. Nos interesará, por lo tanto, en este primer capítulo, entender el sentido simbólico de la violencia. En nuestro análisis, la violencia simbólica, tal como veremos, será un tema transversal a la hora de entender otras manifestaciones de violencia, es decir, nos interesará identificar lo simbólico de la violencia en sus diferentes manifestaciones, pues consideramos que esta forma de violencia es la que prevalece en la literatura que estudiamos. Si la literatura de la neo-violencia recrea cierta normalización y banalización del fenómeno es porque la violencia misma ha terminado despolitizando a la ciudadanía y, consecuentemente, despolitizando el fenómeno mismo. Es decir, la neo-violencia es una manifestación substancialmente simbólica, no sólo por la acción directa de manifestaciones simbólicas de la violencia sobre la ciudadanía y la política, sino por las consecuencias simbólicas que la violencia fáctica produce sobre estas. Como veremos más adelante, el análisis de las obras del corpus nos permite identificar el espíritu de una sociedad destruida y corroída socialmente por la violencia. Las obras estudiadas representan relaciones sociales, familiares e íntimas en las que la violencia y sus consecuencias son captadas desde un ámbito simbólico, cotidiano y normalizado, muy diferente al expuesto por otras genealogías de literatura y violencia en Colombia. En estas obras, aunque la expresión fáctica de la violencia sigue presente, la destrucción se produce desde lo simbólico y desde los residuos socio-políticos que la violencia genera en las personas expuestas a ella.

Para entenderlo, iniciaremos el capítulo estableciendo diferencias entre la *violencia subjetiva* y la *violencia objetiva*, analizada por Slavoj Žižek, en una nueva lectura sobre las consideraciones de Walter Benjamin en *Crítica de la violencia*. Para avanzar en este punto y entender mejor el enfoque planteado por Žižek, se hará necesario revisar el concepto liberal de la teoría política, en la que se enmarca el pensamiento de Benjamin y Hannah Arendt, respecto a la utilización de la violencia como mecanismo legal de los Estados para mantener el orden. Por lo tanto, también será necesario entender la relación y diferencias entre poder y violencia, aspecto que estudiaremos a través de Arendt y Michel Foucault. Trataremos de analizar de igual forma la carga simbólica del poder como una forma de violencia, en cuanto imposición de un determinado enfoque, tal como plantea Pierre Bourdieu o como podría intuirse en la obra de Arendt y Foucault. De igual forma, para comprender la complejidad de la carga simbólica de este fenómeno, será necesario tener claro el significado de otras manifestaciones de violencia que, en constante entrecruzamiento, se revelan en esta literatura de la neo-violencia que aquí estudiamos y tratamos de definir. Será crucial, entonces —y especialmente

en el caso colombiano, en el que la violencia se ha alimentado de un conflicto armado durante más de cinco décadas—, entender la idea de *violencia emancipadora*. Nos preocuparemos, específicamente, de rastrear la importante carga de valor simbólico presente en esta forma de violencia. Esta emancipación, que autores como Fanon analizan desde la descolonización política del cuerpo social oprimido (1963), se hará particularmente violencia liberadora del cuerpo a través del castigo sobre el propio cuerpo (Zizek, 2004). Este enfrentamiento constante entre formas emancipatorias de violencia fáctica y simbólica es lo que se advierte de fondo en el análisis de Walter Benjamin sobre la *violencia divina y mítica*, que, en consecuencia, trataremos también en este primer capítulo. Por último, el concepto de *homo sacer*, rescatado del antiguo derecho romano por el filósofo Giorgio Agamben, aparecerá en diferentes momentos a lo largo del trabajo, así como el de *nuda vida*. Para los antiguos romanos, la palabra *sacer* tenía la doble connotación de sagrado y maldito, por lo tanto, el *homo sacer* del que nos habla Agamben (2010), es aquel hombre insacristificable cuya muerte siempre será impune; este concepto entrará en diálogo con las formas de violencia estudiadas como una manera de prefigurar en esta nueva literatura la muerte simbólica del ser político violentado.

De esta manera, el propósito de este primer capítulo será entender a qué nos referimos cuando hablamos de violencia en este trabajo, y por qué la relación de las violencias endémicas y fácticas han supuesto en Colombia nuevas manifestaciones de la violencia (neo-violencia), afectando por ende la construcción simbólica de individuos y sociedad. Por lo tanto, este análisis nos llevará a entender cómo en Colombia se ha construido la subjetividad política desde el mal (Gómez-Esteban, 2014), desde la violencia en sus diferentes manifestaciones objetivas y subjetivas, y desde la denigración de la diferencia política como forma simbólica de la violencia. Esta construcción, en el plano psicológico, ha traído consecuencias como la prevalencia de la melancolía, la indiferencia y un duelo nacional aún no realizado (Jaramillo, 2007).

El *meme* con que hemos iniciado el capítulo nos servirá de guía para analizar los conceptos anteriormente expuestos y las relaciones que guardan entre sí.

1.2 VIOLENCIA SUBJETIVA Y VIOLENCIA OBJETIVA: SANGRE Y SÍMBOLO²

Recordemos el contexto en que surge el *meme* que estamos utilizando para el análisis. En el pasado mundial de fútbol *Brasil 2014*, la selección de Colombia venía realizando una labor destacada. Clasificada como primera de su grupo, derrotó en octavos de final al seleccionado uruguayo y debía vérselas con Brasil en los octavos de final. El marcador terminó 2 a 1 a favor de los locales, con una enorme frustración nacional canalizada hacia el

² Es cierto que la sola presencia de la sangre y el suplicio, tal como expone Foucault (2009), plantea ya una lectura desde lo simbólico. La diferenciación del título intenta distinguir entre lo subjetivo y objetivo de la violencia. El análisis de la simbología de la sangre y el cuerpo destrozado, estética también presente en la neoliteratura, serán analizados en el tercer capítulo.

árbitro del encuentro, a quien se culpaba de haber favorecido a los anfitriones con sus decisiones. Inmediatamente, a manera de transmisión e imitación, un buen número de *memes* se hicieron virales en el país. En todo ellos, Pablo Escobar (o, más precisamente, el actor que lo interpretaba en la telenovela *Escobar, el patrón del mal*, de moda por aquella época) expresaba su intención de cobrar la injusticia del mal arbitraje de la manera como solía cobrársela a sus enemigos.

El Pablo Escobar del *meme* lleva en su mano derecha un revólver. Aunque intente engañar al árbitro con su mensaje, todos sabemos en realidad qué piensa hacer con el arma. Pero la evidencia del arma y la violencia que encarna, no es más que un mero disfraz bajo el cual se esconde otra forma de violencia mayor, a primera vista indeterminada, pero que manifiesta la verdadera esencia de la misma. Esta es precisamente la tesis de la que parte Slavoj Žižek en *Sobre la violencia, seis reflexiones marginales* (2009), para analizar este fenómeno. Detrás de todo acto visible de violencia se esconde otra manifestación violenta mucho más peligrosa y fuerte pues, sin ser evidente, sustenta, viabiliza y fortalece el hecho violento. En este sentido, reducir la violencia a lo fáctico es una manera de perpetuar la violencia misma (2009, p. 21). De esta manera, Žižek distingue entre la *violencia subjetiva* y *objetiva*. La primera sería el hecho violento en sí, una explosión de violencia fácilmente identificable, “directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante” (2009, p. 9), o por un grupo de sujetos, “la violencia de los agentes sociales, de los individuos malvados, de los aparatos disciplinados de represión o de las multitudes fanáticas” (2009, p. 21). Vale la pena aclarar aquí que cuando Žižek habla de “aparatos disciplinados de represión” está haciendo referencia a la violencia ejercida *legalmente* por los entes del Estado destinados para tal fin; es decir, que Žižek ve en la *violencia legal* del Estado —tema del que hablaremos más adelante— una forma más de *violencia subjetiva*, lo cual indica que su concepción de violencia no está enmarcada específicamente dentro de los parámetros del concepto liberal de violencia, sino que para él la *violencia subjetiva* se define en el choque físico de fuerzas entre dos o más entes en conflicto que distorsionan, de manera evidente, el grado cero de violencia (Žižek, 2009). Pero detrás de ese acto violento existe una *violencia* de carácter *objetivo* que lo ha producido y que sustenta la aparición de ese hecho que viene a perturbar nuestro estado de cosas. “La violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas ‘normal’. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (Žižek, 2009, p. 10). Esta *violencia objetiva* estaría conformada por otros dos tipos de violencia, una *simbólica* y otra denominada *sistémica*. Esta última hace referencia a las lógicas desmedidas de un sistema capitalista que se reproduce en los Estados a través de la aplicación de medidas políticas y económicas que generan individuos excluidos, desechables, configurando lo que Agamben denomina *homo sacer*. Este concepto alude a un hombre desprovisto de todo derecho político-jurídico, por lo tanto cualquiera puede darle muerte impunemente, y desprovisto a la vez de derechos divinos, por lo tanto insacrificable ante una divinidad (Agamben, 2010). La idea no se limita a la muerte física del cuerpo, sino que,

siguiendo a Hannah Arendt en *La condición humana*, alude a la muerte de toda acción política. Recordemos que para Agamben la vida del *homo sacer* “se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión” (2010, p. 18). El hecho de que a esta vida se le pueda dar muerte impunemente es resultado de esa exclusión política. En este sentido, *homo sacer* sería todo hombre expulsado de la *polis*, condición que, además, le desposee de su lenguaje, entendiendo como tal no tanto su capacidad para hablar, sino para pronunciarse social y políticamente; el discurso del *homo sacer* es un acto vacío (Arendt, 2009a, p. 41). Žizek define la *violencia sistémica*, entonces, en los siguientes términos: “Estamos hablando aquí de la violencia inherente al sistema: no sólo de violencia física directa, sino también de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia” (2009, p. 20). La definición de este concepto ya nos permite analizar el entrecruzamiento de diferentes formas de violencia. Si la *violencia sistémica* también incluye formas de “violencia física directa” podríamos inferir entonces que algunas manifestaciones de *violencia objetiva* pueden aplicarse a través de medios de *violencia subjetiva* (los aparatos disciplinarios de represión, por ejemplo) o, en otros casos, a través de formas *simbólicas* de violencia (como “la amenaza de la violencia”, por ejemplo). Hasta ahora hemos hablado de que los “aparatos disciplinarios de represión”, como los llama Žizek, ejercen *violencia subjetiva* de manera *legal*, en cuanto son entes del Estado destinados para este propósito; la pregunta que irá surgiendo a lo largo de este trabajo, en el caso de Colombia, es lo que sucede cuando estos estamentos del Estado aplican formas de *violencia subjetiva* —la mayoría de las veces mortal— por fuera de lo establecido legalmente; es decir, los estamentos del Estado, que tiene el derecho y el deber de aplicar la *violencia legal* para mantener el orden, puede llegar a ejercer también formas de violencia *ilegal*, aunque esta acción sea justificada desde lo simbólico de algunos discursos. Para entender la complejidad de esto conviene revisar el concepto de *violencia legal*.

En nuestro trabajo nos referiremos a la política, tanto como parte sustancial de la condición humana del individuo, como ejercicio de Estado, en cuanto espacio donde tiene lugar la asociación política, el ejercicio político y su relación con la sociedad. Para entender lo que significa *violencia legal* debemos detenernos en esta última acepción de política, pues es en la concepción misma del Estado en donde se presenta la relación de la política con la violencia, dado que es este el ente encargado de monopolizarla y regularla. Max Weber, en su análisis de la política como vocación, resume lo anterior definiendo el Estado contemporáneo como “aquella comunidad humana que, dentro de los límites de un territorio determinado —siendo la noción de territorio una de sus características—, reclama con éxito para sí el monopolio de la violencia física legítima”³, por lo tanto, el Estado se funda en el uso *legítimo* de la violencia *legal* pues la legalidad de esta la legitima (1959, p. 112-113). Esta concepción del Estado como ente regulador de la violencia tiene sus antecedentes en el siglo XVII con las consideraciones de Thomas Hobbes respecto al Estado. Hobbes concibe el Estado como un

³ Traducción mía.

inmenso cuerpo administrativo y de derecho, basado en la ley y la justicia, cargado de autoridad absoluta para organizar los demás cuerpos humanos que lo conforman, de esta manera, el derecho natural del hombre a la defensa pasa a ser regulado por el Estado, en una suerte de transferencia de poderes, para que sea este, en cabeza de un soberano, el que ejerza y aplique la violencia, pues de lo contrario reinaría la anarquía social. Lo que se transfiere al Estado y al soberano en cabeza de este, según Hobbes, es la necesidad de poder de cada individuo, y el monopolio legal y racional del uso de la violencia para mantener el orden y el bien común (Hobbes, 2000). De tal manera que Hobbes denomina Estado a “la multitud así unida en una persona (...) Esta es la generación de aquel gran LEVIATÁN, o más bien (hablando con más reverencia), de aquel dios mortal, al cual debemos, bajo el Dios inmortal, nuestra paz y nuestra defensa” (2000, p. 288)⁴. Para Hobbes, la mejor manera de organizar ese Estado es a través de un poder soberano, absoluto y hereditario, es decir, monárquico (2000, p. 305-321); este poder sigue estando dentro de la concepción del derecho natural, sólo que el derecho natural de cada individuo pasa ahora, a través de un contrato implícito, a un único cuerpo legal que los contiene a todos: el del soberano, autorizado para ejercer por ellos el derecho natural a la defensa. Por esta razón, Hobbes considera que el derecho al fin (la Justicia, la paz), implica el derecho a los medios, pues “quien transfiere un derecho transfiere los medios para disfrutar de él” (2000, p. 241)⁵. Esta consideración, propia del derecho natural, hará énfasis en la consecución del fin justo —es decir, la condición armónica de vida en sociedad cuya obtención hemos depositado en el soberano—, sin importar los medios utilizados, pues estos se entenderán igualmente justos. Ahora bien, la clave de su postura, de la cual partirá luego la idea del Estado moderno positivista y liberal, está en la concepción racional y materialista, más no cosmogónica, de la transferencia de poderes al soberano: el Estado y el soberano tienen poder absoluto porque el ciudadano ha transferido su poder y el ejercicio de la violencia natural para que éste los aplique a través de la ley y la justicia, no porque ese poder provenga directamente de Dios o de la materialización en el cuerpo soberano de la trilogía Cosmos-Naturaleza-Hombre. La representación del poder en el soberano deja de ser divina y pasa a definirse desde la transferencia legal y política de poderes. Lo que hará el derecho positivista es separar los poderes del Estado para que estos no descansen sobre un solo individuo, manteniendo, dentro de esa división, la monopolización de la violencia. La gran diferencia, en cuanto al uso de la violencia, es que esta no dependerá de los fines justos que se proponga (antigua concepción jusnaturalista), sino de la legalidad o ilegalidad, o bien de la legitimidad, de los medios empleados. En otras palabras, el castigo y el uso de la violencia se racionalizan a partir de la aplicación de la Justicia, ya no concentrada en un soberano, sino en la división racional de los poderes.

En su crítica a la violencia, Walter Benjamin dedica especial atención a esta diferenciación entre la concepción jusnaturalista del derecho y la concepción positivista del

⁴ Traducción mía.

⁵ Traducción mía.

mismo, y su relación con la violencia. “El derecho natural tiende a *justificar* los medios con la justicia de los fines, el derecho positivo a *garantizar* la justicia de los fines con la legitimidad de los medios” (2012, p. 58). Por esta razón, Benjamin asegura que la violencia se define en su relación con el derecho y la justicia, y por lo tanto, toda crítica de la violencia debe partir del análisis de los medios violentos y su legitimidad, y no de los fines justos que estos alcanzarían (2012, p. 55-56). Por lo tanto, la violencia es un medio, no un fin en sí misma; en este orden de ideas, la violencia sería el medio utilizado por todo Estado para mantener el orden, pero un medio amparado en la justicia y el derecho, es decir, legal. La violencia que se presente por fuera de este parámetro es entendida, desde la concepción positivista liberal, como una manifestación de violencia pura, natural, no instrumento o medio para alcanzar un fin sino como fin en sí misma. Por esta razón, la diferenciación entre medio legítimo y fin justo de la violencia subrayada por Benjamin es de especial importancia y cuidado, ya que define la esencia misma de la violencia legal en todo Estado contemporáneo. Para Benjamin, la violencia (y cuando habla de violencia se refiere a violencia *legal* aplicada con medios *legítimos*) es fundadora de derecho, y al mismo tiempo conservadora del mismo, pues la aceptación del poder del Estado para regular la violencia, se basa en una suerte de “sumisión pasiva” o “sumisión sin resistencia” (2012, p. 60)⁶ por parte de los ciudadanos hacia esa violencia legal, de tal manera, que el poder de todo ente jurídico descansa siempre sobre una amenaza de violencia (Benjamin, 2012). Por esta razón, el Estado penaliza la utilización de la violencia por fuera de su poder, y la cataloga de ilegal, incluso cuando se trata de hechos violentos que bien podrían ser coherentemente afines a un uso natural del derecho, pues de esta manera un ente diferente al Estado estaría fundando derechos que no le corresponden (2012, p. 61-62). De tal forma, la utilización de la violencia como fin en sí misma, llevaría a lo que Hannah Arendt denomina una sociedad basada en el terror (2005, p. 74), puesto que estaría desconociendo la capacidad fundadora de derecho de la violencia para establecer relaciones estables entre sujetos jurídicos. Para Benjamin, entonces, la *violencia legal* puede ser aplicada con *medios legítimos* o *ilegítimos*, y esta distinción no está dada, como propone el derecho natural, en la diferencia entre fines justos o injustos de la violencia, sino, como lo hace el derecho positivo, en las especificidades de cada hecho violento, al punto de legitimar o sancionar su uso (2012, p. 60). Es decir, no puede plantearse un principio general de aceptación de toda violencia, así como tampoco un principio general de condena a toda forma de violencia. Más claramente, no toda violencia *legal* que utilice medios *legítimos*, desencadena en fines *justos*, así como no toda violencia *legal* utiliza necesariamente medios *legítimos*, aunque sus fines sean *legitimados* por ciertos sectores como *justos*; un fin *justo* no justifica por sí solo la utilización de una violencia *ilegal*, aunque un fin en apariencia *injusto* o *ilegítimo* puede verse amparado en el uso de una violencia *legal*. Estas consideraciones sobre los medios violentos legítimos o ilegítimos, así como violencia legal o ilegal, está en el centro mismo del debate sobre el conflicto violento colombiano. Para Walter Benjamin, las

⁶ Traducción mía.

violencias en una sociedad tienen una estructura cíclica; en la ruptura de este ciclo y la instauración de uno nuevo, está la base de cada conflicto violento en cada momento histórico (2012, p. 101). La violencia funda derecho y la violencia legal, a través de medios legítimos, lo conserva hasta que surgen nuevas fuerzas legales, en el ámbito político, que buscan fundar un nuevo derecho, o un nuevo orden social; en ese ciclo, las fisuras y rupturas, en el caso colombiano, se han venido presentando a lo largo de nuestra historia, generando así nuevas manifestaciones de violencia: en el proceso de conservar el derecho pueden surgir fuerzas por fuera de la legalidad (el paramilitarismo, por ejemplo) en procura de mantener un estado de cosas libre de amenazas subversivas, fundando, al mismo tiempo, una serie de derechos amparados en la violencia y por fuera, por supuesto, del estado jurídico, lo que estaría más cerca al terror, según Arendt. El Estado, a su vez, y también para conservar su derecho legal a la violencia y mantener el orden social, ha usado fuerzas ilegales (vínculos con el paramilitarismo y los falsos positivos, por ejemplo); la marginalidad política, ante la imposibilidad de convertirse por medios legales en fuerza capaz de instaurar nuevos derechos, ha optado por formas ilegales de violencia (como la guerrilla) en respuesta a otras formas de violencia sistémica.

Pero tal como dijimos renglones más arriba, existe también, además de las violencias subjetivas y sistémicas, y de las formas legales y legítimas en que el Estado aplica su monopolio sobre la violencia, otra forma de violencia que, para los propósitos de nuestra investigación, resulta fundamental. Hablemos pues de la violencia *simbólica*.

Esta forma de violencia objetiva estaría encarnada en “el lenguaje y sus formas”, es decir, en las diferentes manifestaciones del discurso para imponer “cierto universo de sentido” (Zizek, 2009, p. 10). Pierre Bourdieu ha estudiado profundamente los fenómenos de la violencia y del poder simbólico, aplicándolos a la construcción del espacio y a las relaciones entre las estructuras objetivas de poder, los individuos, sus propias estructuras subjetivas, y la construcción del espacio social donde estos confluyen. Se construye de esta manera lo que el sociólogo francés denomina un *habitus*, que vendría a conformar nuestra “visión del mundo”, determinada, en realidad, por la manera como las estructuras objetivas de poder permean y condicionan nuestras estructuras cognitivas, en un proceso de imposición simbólica (Bourdieu, 2000, 2002). De esta manera, Bourdieu entiende la violencia simbólica como una herramienta de poder que impone ciertas significaciones como legítimas sin que estas sean percibidas como impositivas, ni como producto de “las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza”, es decir, disimulando la estructura objetiva de poder (la ideología, si se quiere) de la cual surge, y haciendo de estas estructuras de poder objetivo un poder simbólico en sí mismo (Bourdieu y Passeron, 1996, p. 44). En resumen, para Bourdieu la violencia simbólica trata de “imponer la verdad parcial de un grupo como la verdad de las relaciones objetivas entre los grupos” (2002, p. 24).

Para viabilizar tal imposición, el lenguaje, como espacio vital de lo simbólico, cobra fundamental importancia. Ya sea desde el discurso impositivo o desde la negación de su capacidad de acción, el lenguaje puede convertirse en fuente de violencia simbólica. Hannah

Arendt hace especial énfasis en este último aspecto en *La condición humana* (2009a). Para Arendt el lenguaje es básicamente acción, conduce a la acción, es el elemento constitutivo que le permite a los seres humanos la interacción ética y política en sociedad. “Encontrar las palabras oportunas, en el momento oportuno, es acción” (2009a, p. 39), dice Arendt, y nos lleva a formularnos la siguiente pregunta: ¿qué pasa entonces cuando la palabra, que es acción, intenta negar la acción misma? Volvemos así a las consideraciones de Bourdieu respecto a la violencia simbólica: todo lenguaje que niegue, suprima o intente imponerse ante la condición humana de la acción política es un lenguaje que procura la inacción (la despolitización), se convierte, en definitiva, en una forma de *violencia simbólica*. Por esta razón, Arendt afirma que “sólo la *pura violencia* es muda, razón por la que nunca puede ser grande” (2009a, p. 40) (Las cursivas son mías). Es decir, la violencia pura, la fuerza bruta, netamente subjetiva, es la negación del lenguaje, y por lo tanto, la negación de la acción política humana. Cuando Žižek afirma que la *violencia simbólica* está encarnada en el lenguaje y sus formas, quiere decir que el lenguaje es capaz de condensar toda una red de símbolos, imágenes, actitudes, por lo que la violencia verbal no es una mera distorsión, “sino el recurso final de toda violencia humana” (2009, p. 85). En otras palabras: el lenguaje se hace violencia simbólica en la medida en que niega la acción del otro, es decir, en la medida en que niega la palabra del otro. Entonces, la violencia simbólica, cuya herramienta es el lenguaje, es capaz de enmudecer y violentar al otro a través del uso impositivo del propio lenguaje. La violencia pura, por su parte, es muda porque reemplaza la disertación propia del lenguaje por el ejercicio de la fuerza. Arendt y Žižek hablan de dos tipos diferentes de violencia que, sin embargo, se encuentran en la utilización del lenguaje, o bien de forma impositiva para negar la palabra del otro o bien para reemplazar la palabra por la fuerza.

En el caso colombiano, la sobreexposición a la violencia fáctica ha estado acompañada de un proceso de construcción simbólica alrededor del concepto del enemigo-guerrillero o del terrorista-izquierdista, que no sólo ha ido cambiando a lo largo de la violenta historia del país, sino que ha distorsionado la visión de los problemas sociales. En su ensayo *Literatura y narcotráfico*, José Cardona (2000) da en el clavo respecto a este asunto: “(...) el mayor resultado del orden que rige los destinos sociales en Colombia se encuentra en el de una palabra sitiada”, dice el autor, y más adelante remata su argumento haciendo especial énfasis en el lenguaje: “De aquel puñado de vocablos, desde hace pocos años uno se ha robado el show: guerra. La guerra es el nombre que puja con tanta fuerza para hablar de un país que vive en permanentes conflictos sociales” (2000, p. 379).

Por lo tanto, hay en el *meme* de Escobar y del árbitro una forma de violencia simbólica, no sólo por el evidente uso de un significante cargado con una serie de significados que distorsionan su sentido (Escobar no importa en su connotación historiográfica sino sólo desde su distorsión como ícono restaurador de la Justicia), sino por el discurso, que desde lo sistémico, ha posibilitado esa transmutación del significante (Escobar como resultado residual del capitalismo, el consumo, y la violencia económica sobre la población). En la distorsión entre el mensaje “*venga que no es pa’ eso*”, y el deseo real de quien lo emite, hay otra

característica de lo simbólico que, en *Repetir Lenin*, Žizek resume bajo la forma de la elección forzada: “eres libre de elegir, siempre y cuando hagas la elección correcta” (2004, p. 79), como si el Escobar del *meme* estuviera diciendo: “eres libre de venir, siempre y cuando no huyas al momento de matarte”. De este modo, el mensaje de Pablo se convierte en lo que Bourdieu denomina “estrategias de condescendencia”, en donde si bien el mensaje expuesto tiende a negar la distancia social, esta negación no es más que una forma —simbólica— de perpetuar la distancia, al mismo tiempo que se asegura el reconocimiento —simbólico— que la negación de la distancia trae consigo (Bourdieu, 2000, p. 131). De esta manera, la sola forma de confiar en las palabras es cuando se está seguro de su función reveladora, de lo contrario, la violencia estaría en el aparente uso racional de la palabra, cuando en realidad está siendo, racionalmente usada, como trampa (Arendt, 2005, p. 87). En este orden de ideas, es la violencia objetiva, tanto simbólica como sistémica, la que se manifiesta de manera más fehaciente en el grado de degradación al que la sociedad colombiana está llegando en su vínculo con la violencia endémica, síntoma que la literatura de la neo-violencia evidencia en sus narrativas.

Es en la amenaza de la violencia a través del miedo (que en el *meme* se refleja en el arma de Pablo y la contradicción de su mensaje), donde lo sistémico y lo simbólico se amalgaman para actuar sobre lo social. El sistema potencializa, por medio del lenguaje, el discurso y otras herramientas de carácter simbólico, una política de miedo hacia el otro, el miedo a aquel que represente una idea distinta que pueda amenazar o poner en riesgo el estado normal de cosas. Esta simbiosis de lo sistémico con el miedo se condensa en el concepto de la biopolítica pospolítica (Žizek, 2009). La pospolítica hace referencia a la superación de la etapa de las ideologías, centrando el ejercicio político en la “administración y gestión de expertos” (2009, p. 55); mientras que la biopolítica se refiere a la “regulación de la seguridad y el bienestar de las vidas humanas” (2009, p. 55). Žizek hace uso del concepto de *biopolítica* acuñado por Michel Foucault para analizar la transformación del poder soberano en un poder localizado en la vida humana y en el cuerpo biológico. Mientras que el poder soberano, monárquico, investido de poder absoluto para organizar la vida social y monopolizar la violencia y el castigo, decidía quién moría y quién vivía, el Estado moderno racionaliza el castigo y el uso de la violencia a través de un proceso judicial, de tal manera que el centro del poder pasa a ser la vida natural por encima de la decisión soberana sobre la muerte, ese cambio en el rol de la vida en los mecanismos del poder, Foucault lo denomina *biopolítica*⁷. Giorgio Agamben en sus consideraciones sobre el *homo sacer* (2010) también retoma el concepto de poder soberano y el de biopolítica de Foucault, pero ampliando su alcance. Para Agamben, el poder soberano estaría representado en todo poder capaz de decidir quién muere y quién vive, por lo tanto argumenta que la manifestación moderna de ese poder es el Estado de excepción; en este sentido, según Agamben, la biopolítica de Foucault dejaría de ser un

⁷ Para profundizar en el concepto de biopolítica de Foucault ver: *Historia de la sexualidad I, la voluntad de saber*. México D.F.: Sigo XXI, 1998. Y *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

poder centrado en la administración de la vida (hacer vivir y dejar morir), para convertirse en uno en donde la vida humana ha sido reducida a la simple concepción del cuerpo como recipiente de una vida orgánica, física o *nuda vida*. Conviene aquí detenernos por un instante en este último concepto, dado que en nuestro trabajo la *nuda vida* cobra significativa importancia en la medida en que nos permite hablar de la despolitización del individuo. Agamben nos recuerda que para referirse a la vida, los griegos utilizaban dos conceptos muy distintos: *bíos* y *zôe*. La *bíos* se refería a una vida dotada de sentido político, a las formas de vivir en sociedad, es decir, a una vida política. Por su lado, *zôe* hacía referencia a la simple vida natural, es decir, al simple hecho orgánico de vivir y, por lo tanto, a una vida destinada a lo privado y no a lo público, excluida de la polis (Agamben, 2010). En *Crítica de la violencia* (2012), Benjamin acuña el término de *vida desnuda* (*simple vie*, en francés) para referirse a esa simple vida física o biológica del hombre. “(...) el hombre no coincide en ningún modo con la vida física del hombre”, de tal manera que será la sangre el símbolo inequívoco de esta simple o desnuda vida del hombre (2012, p. 99)⁸. Esa desnuda vida, que es simplemente orgánica, no refleja el sentido ético, político y de vida en sociedad, constitutivos del hombre; la diferencia con el término *nuda vida* de Agamben, es que este lo utiliza para referirse específicamente a la simple vida física del *homo sacer*, es decir “la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacristificable” (2010, p. 18). Es decir, la *nuda vida* sería la politización de la *vida desnuda*, la concepción del hombre únicamente desde su vida física, orgánica y biológica, es decir, focalizada en su cuerpo. Agamben sostiene entonces que la tesis biopolítica de Foucault debe ser completada (2010, p. 18) para profundizar en la permanente politización del cuerpo en la política moderna. Para Agamben, ya la noción del *Habeas corpus* (aparecida hacia 1679), en el cual se funda la democracia moderna, es un primer registro de la *nuda vida*. *Habeas corpus* hace referencia a la presencia física de una persona ante un tribunal de justicia para asegurar sus derechos. “El nuevo sujeto de la política no es ya el hombre libre (...) y ni siquiera simplemente *homo*, sino *corpus*; la democracia moderna nace propiamente como reivindicación y exposición de este cuerpo” (2010, p. 157). El centro no es entonces la *bíos* política, sino la *zôe* de la *nuda vida*. El cuerpo tiene así una doble connotación: es el espacio de las libertades individuales, pero también es el espacio sobre el que recae el poder soberano que intenta organizar, administrar cuerpos o darle muerte. Cuando habla de politización de la vida, Agamben se refiere a la vida convertida en valor político supremo, y cuando esto ocurre, el poder soberano (que para Agamben no termina con la llegada de los Estado-nación, sino que se reorganiza de manera diferente) puede decidir qué vida es políticamente relevante y qué vida no lo es. De esta manera, la biopolítica puede transformarse en *tanatopolítica*, es decir, una política de muerte, en donde la violencia es terror, es fin en sí misma, y donde la *nuda vida* del *homo sacer* se convierte en el desecho del orden social establecido por el poder soberano (Agamben, 2010).

⁸ La traducción de la cita es mía.

Podríamos afirmar que el concepto de *nuda vida* o *vida desnuda* (permitiéndonos aquí este símil) es lo opuesto al concepto de *vida activa* utilizado por Hannah Arendt en *La condición humana* (2009a). Para Arendt la vida activa es la base esencial de la condición humana, es decir, de la interacción humana en sociedad, y estaría compuesta por la conjugación de tres factores: labor, trabajo y acción. *Labor* hace referencia al cuerpo biológico, a su desarrollo natural, y estaría más cercano a la idea de la *zôe* expuesta por los griegos y retomada por Agamben; con *trabajo* Arendt se refiere al cuerpo productivo, a toda labor no natural que el hombre realiza para sobrevivir. Pero mientras las dos anteriores pueden ser desarrolladas en solitario, en lo privado, la tercera, la *acción*, se caracteriza por ser esencialmente pública y social, y su ausencia sería la negación del desarrollo de la condición humana (2009a). Cuando Arendt habla de *acción* se refiere, básicamente, al cuerpo político, a la vida en sociedad, a la *bíos* griega, a “la condición de toda vida política”, basada en la pluralidad. “La pluralidad es la condición de la acción humana” (Arendt, 2009a, p. 22), por ende, de la acción política. Entonces, tal y como ya hemos visto, si el lenguaje es acción que posibilita la vida política y sólo la *violencia pura* es muda (Arendt, 2009a), es decir, la negación del lenguaje, el acto de mayor violencia estaría dado en la negación de la acción política, la reducción de la *vida activa* (*bíos*) en mera *vida desnuda* (*zôe*).

Ahora, esta simbiosis de la violencia sistémica con el miedo, condensada en la biopolítica pospolítica a la que se refiere Zizek, tiene que ver con el hecho de que la vida humana ha dejado de ser, en la política actual, un interés propio de lo político, entendido este como lo público, y ha pasado a ser un simple acto de regulación administrativa y técnica. En esta medida, la vida humana entendida como un tecnicismo burocrático tiende cada vez más a una concepción biopolítica en los términos de Agamben, esto es, *nuda vida* del cuerpo humano como recipiente contenedor de una vida física, no política. En este panorama, el vacío que deja la ausencia de la política para administrar la vida humana y su relación con lo social, no sólo es llenado por la presencia cada vez más decidida de la administración técnica, sino por el uso del miedo como “principio movilizador fundamental” de las relaciones políticas, renunciando a toda dimensión constructiva de la misma (Zizek, 2009, p. 56). Este juego de palabras de la biopolítica pospolítica es el que resumiría, según Zizek, la esencia de los sistemas de gobierno actuales, basados en el predominio del mercado y el capital privado por encima de la gestión pública del Estado, preocupados en combatir una violencia que, en muchos casos, ellos mismos generan.

1.3 VIOLENCIA Y PODER

Es importante en este punto detenernos en la relación entre violencia y poder encarnada en lo sistémico, y sus consecuencias simbólicas. Hannah Arendt y Michel Foucault son dos estudiosos del poder aunque desde orillas muy distintas. Arendt lo hace desde los modelos jurídico-institucionales del Estado; para Arendt el poder es esencialmente político y está ligado al Estado, en cuanto para ella el poder se define como la capacidad humana para

actuar concertadamente (2005, p. 60). Siguiendo la tradición liberal de Benjamin y Weber, Arendt entiende que el poder le pertenece no a un individuo sino a un grupo que se ha puesto de acuerdo para transferir sus poderes a través de una representación política; en este orden de ideas, Arendt estudiará la violencia en el terreno netamente de la política, es decir, del Estado. Foucault, por su parte, estudia el poder desde lo que él denomina las *microfísicas* del poder en su capacidad para formar y disciplinar cuerpos desde las instituciones que no son Estado (2009); si bien Foucault no estudia directamente la violencia, esta aparece como instrumento de las técnicas del castigo soberano y, tal como veremos, puede llegar a intuirse en las microfísicas del poder un sentido de violencia simbólica —siguiendo a Bourdieu—, en tanto imposición de un discurso. En ambos, entonces, la violencia aparece también como medio, instrumento o herramienta, más no como expresión esencial del poder. En el caso de Arendt es una herramienta legal del Estado (no necesariamente legítima) utilizada con un fin específico: regular la vida en sociedad, mantener el orden, nunca siendo ella su fin en sí misma. En Foucault, en cambio, la violencia es un medio que, en el caso del poder soberano, el monarca utiliza para simbolizar su fuerza, su castigo y su justicia, y estará simbólicamente presente en la imposición disciplinaria de los cuerpos en la medida en que a través de esa imposición se simboliza también un orden del mundo y un discurso. Lo importante es que tanto en Foucault como en Arendt, violencia y poder están separados, nunca son lo mismo. En este punto, para separar el poder (entendido como Estado y sus estructuras) de la violencia (entendida como herramienta de este), Arendt se distancia de la posición de otros teóricos políticos como Max Weber, pues si este afirmaba que el Estado contemporáneo descansa sobre la utilización de la violencia legal o legítima, Arendt enfatiza en que esto no significa necesariamente que violencia y poder sean lo mismo, o que el poder siga manteniéndose a partir del uso prolongado de la violencia (2005, p. 49). Para Arendt, la violencia no necesita ser legitimada (apoyarse en un número de ciudadanos que la aprueben), pero el poder sí; mientras que el poder no necesita ser justificado, la violencia lo necesita (Arendt, 2005)⁹. En este aspecto, Arendt vuelve a separarse levemente (o aclarar) de las interpretaciones de Benjamin quien, junto con Weber, considera que la violencia legal es legítima pues su legalidad la legitima; Arendt en cambio, considera que la sola legalidad de la violencia que aplica el Estado hace innecesaria su legitimidad en la ciudadanía, de hecho, hay muchas formas de violencia legal que no gozan de la simpatía ciudadana, no por eso dejan de ser legales y de aplicarse.

El poder y la violencia son opuestos; donde uno domina absolutamente falta el otro. La violencia aparece donde el poder está en peligro pero, confiada en su propio impulso, acaba por hacer desaparecer al poder (...) La violencia puede destruir al poder; es absolutamente incapaz de crearlo. (Arendt, 2005, p. 76)

⁹ Justificada en sus medios mas no en su fin.

Esta separación es clave y también podría rastrearse en Foucault. Si bien, tal como vimos, sus concepciones de poder y el uso que dan a la violencia son diferentes, es cierto que en ambos la violencia aparece ahí donde el poder ha desaparecido o está en peligro. Por lo tanto, resulta necesario diferenciar ambos fenómenos para lograr entenderlos. No son lo mismo, son opuestos, nos dice Arendt: la *acción* violenta no instaaura un poder, instaaura la violencia o el terror en caso de que el uso de la violencia se prolongue (2005), por lo tanto, tal como lo analiza Foucault, el poder utiliza otros mecanismos para instaurarse. La palabra *acción* es importante aquí, pues como ya dijimos, tanto Arendt como Foucault entienden la violencia desde lo instrumental; pero, tal como ya lo vimos en Bourdieu, no toda violencia es una acción de fuerza, es también una acción simbólica. Entonces, si el poder puede utilizar la violencia como técnica cuando este falla, estas técnicas no siempre son instrumentales, fácticas, sino que también pueden descansar en lo discursivo. En este caso, estaríamos ante un poder que utiliza la violencia simbólica como herramienta. El gran logro del poder en este caso ha sido el de instaurarse sobre los cuerpos (y sus psiquis), a través de un proceso de imposición discursiva, es decir, a través de técnicas simbólicas de violencia, en donde se aceptan como únicas verdades las tejidas por la “micro-física del poder” (Foucault, 2009). Es precisamente a este campo simbólico al que parece aludir el filósofo francés cuando se refiere a la “batalla perpetua” en la que el poder se impone sobre los cuerpos, haciendo que:

(...) se descifre en él [en el poder] una *red de relaciones* siempre tensas, siempre en actividad (...); que se le dé como modelo la *batalla perpetua* más que el contrato que opera un traspaso (...) Este poder, por otra parte, no se aplica a quienes ‘no lo tienen’ pura y simplemente como una obligación o una prohibición; *los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos*, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en el lugar de presas que ejerce sobre ellos. (Foucault, 2009, p. 36)¹⁰ (*Las cursivas son mías*).

La separación entre Foucault y Arendt en cuanto a la concepción del poder se evidencia, en el pasaje anterior, con total claridad. El poder en Foucault se presenta no a través del “contrato que opera un traspaso”, es decir, no a través del contrato de representación política que se infiere entre el pueblo, sus representantes y el poder-Estado institucional, sino en la capacidad del poder para *instalarse*, para *invadir*, para *pasar a través*, en síntesis, para construir y crear estructuras de ser y pensar. Este análisis estaría, al menos en este punto, más cercano a las interpretaciones de Bourdieu cuando estudia el componente

¹⁰ El análisis de las relaciones del poder en los cuerpos y la utilización de signos de violencias es, por supuesto, mucho más complejo en Foucault. El capítulo tercero de este trabajo retomará estas relaciones cuando se estudie la presencia del cuerpo violentado como instrumento político en la neo-literatura de la violencia.

simbólico del poder, definiéndolo como un *worldmaking* (2000, p. 140), es decir, una *batalla perpetua* creadora de mundo. Para Foucault, el poder es una razón que ve, que domina, que instrumenta, que disciplina y estructura, y al mismo tiempo excluye aquello que o bien no está dentro de su dominio o bien podría atentar contra éste. Esta exclusión es ya una manera (simbólica) del ejercicio violento, en tanto es consecuencia de la imposición (disciplinaria) de un discurso.

Al plantear esta separación entre violencia y poder, Hannah Arendt parece proponer la necesidad de ampliar el análisis de la violencia (tal y como ella misma lo hace) más allá de sus técnicas distorsionadoras del orden. Entiende de esta forma la violencia no sólo como técnica política entre los Estados, sino también en su sentido netamente humano. “La violencia ni es bestial ni es irracional” (2005, p. 82), afirma, sino todo lo contrario: constituye un acto natural del ser humano, dejando ver en su análisis que existe una razón que justifica esta aparente irracionalidad, y esta justificación se encontraría (como en el caso del *meme*) en el deseo de modificar condiciones que creemos deben ser modificadas, pues “bajo ciertas circunstancias”—aclara Arendt—, la violencia se convierte en el único medio para restablecer lo justo (2005, p. 83). La pregunta inmediata es, por supuesto, ¿dónde y cómo se generan esas condiciones injustas a modificar? Arendt comprende, lejos de la falsa postura posideológica, que la ideología de los grandes partidos han logrado, por un lado, desplazar cualquier posibilidad de poder real presente en la ciudadanía, y por el otro, reducir lo público al juego administrativo de la burocracia, sustentados en la defensa orgánica de la vida (*nuda vida*) ante la cada vez más latente amenaza externa de destrucción (2005, p. 97-107).

En segundo lugar, y en concordancia con lo anterior, lo sistémico y su violencia están inmersos en el desplazamiento de lo público-político a lo biológico-administrativo, en la medida en que este desplazamiento tiende a crear formas cada vez más alienadas de individuos y democracias (Arendt, 2005, p. 109). Arendt asegura que lo anterior “difícilmente será impuesto por la práctica de la violencia”; violencia en su sentido puro o fáctico, pues lo simbólico de esta imposición se evidencia en el análisis que hace a renglón seguido: “aunque estoy inclinada a pensar que parte considerable de la actual glorificación de la violencia es provocada por una grave frustración de la facultad de acción en el mundo moderno” (2005, p. 110). En resumen: la imposibilidad de la acción política, impuesta por la práctica simbólica de un sistema que aliena, genera una glorificación (también simbólica) de la violencia y un ejercicio mayor de la acción violenta, en un intento por recuperar el equilibrio justo y la subjetividad política que la violencia sistémica ha entorpecido. Aunque su ensayo fue publicado por primera vez en 1969, sus palabras mantienen hoy una absoluta vigencia.

En este orden de ideas, las explosiones de violencia divina y violencia emancipadora, a las que nos referiremos de inmediato, son también una forma de restaurar esa subjetividad perdida, violencias en donde lo simbólico cobra también su valor más importante.

1.4 VIOLENCIA DIVINA Y VIOLENCIA EMANCIPADORA

Es lícito preguntar ahora dónde está el verdadero sentido violento del *meme*. Por supuesto no en la evidente manifestación del capo que busca asesinar al injusto árbitro. Limitarnos a esa mirada alarmista nos impediría ver la manifestación esencial de la violencia presente en este artefacto chistoso, que representa “uno de los casos donde lo visible, lo que es inmediatamente dado, esconde lo invisible que lo determina” (Bourdieu, 2000, p. 130). Lo verdaderamente violento del *meme* está en la identificación del capo-asesino como restaurador de la ética. El árbitro, en todo encuentro deportivo, es el veedor de la Justicia, es él quien deberá administrarla y hacerla cumplir a través de decisiones equilibradas e imparciales. Pero el poder soberano del pueblo, enfurecido ante la derrota, ha declarado a este juez culpable de haber violado la Justicia, y en una manifestación de profunda violencia hace un llamado a la ilegalidad como única manera de restaurarla. ¿Por qué quien persigue al árbitro no es un juez de la Corte Suprema de Justicia, o el Presidente de la República, o incluso, el Presidente de la Comisión Internacional de Arbitraje? Es decir, ¿por qué no se trata de una fuerza institucional del Estado la que lo persigue y, en cambio, es uno de los mafiosos más temidos de la historia de la humanidad? La violencia aparece aquí como manifestación de la profunda frustración de los sujetos políticos; la identificación con lo violento está por encima de la identificación con lo legal y lo justo, pues lo justo resulta ajeno.

Ahora bien; hemos dicho que en el *meme* analizado, el pueblo enfurecido hace uso de su *poder soberano* y, en una profunda *manifestación de violencia*, proyecta en la imagen de Escobar su deseo de restablecer la Justicia. Manifestación de violencia, poder soberano y proyección en la imagen de un criminal: utilicemos estos elementos para explicar la violencia divina y la violencia emancipadora.

Esa profunda *manifestación de violencia* por parte del pueblo está precisamente en la usurpación del poder para castigar. En realidad, Escobar es solo uno más de los cientos, miles de colombianos que, aunque no vemos, están presentes en el *meme* en la medida en que se identifican con su mensaje, replicándolo; heridos, dolidos, desamparados, encolerizados al máximo, siguen al árbitro del encuentro para cobrarle su mala actuación¹¹. Ese brote espontáneo de violencia, que terminará sin duda con el asesinato del juez, es una forma de lo que Walter Benjamin denominó violencia divina (2012). Benjamin distingue entre *violencia mítica* de *violencia divina*; la primera es un acto de violencia directa, puede ser sanguínea o colérica, legal o ilegal, pero cuya finalidad siempre será la de instaurar un derecho¹². La cataloga de esta forma porque ve en ella una relación con la violencia presente en los mitos,

¹¹ Lo anterior no es exageración. Al día siguiente del partido contra Brasil, un diario colombiano publicó en primera página la foto del árbitro con el título: “¡Hijo de la gran puta madre que te parió!”. En las explicaciones dadas por el diario para justificar el titular, su editor general aseguró: “expresamos un sentimiento popular”. Para ver la noticia: <http://www.elespectador.com/deportes/futbolinternacional/diario-del-magdalena-explica-explosivo-titular-contra-a-articulo-502798>

¹² Desde una aproximación benjaminiana, una violencia ilegal puede pretender también instaurar un derecho, precisamente por eso es catalogada de ilegal.

en donde el héroe desafiaba el derecho instaurado para establecer uno nuevo. En este sentido, se trataría de una violencia ejercida sobre la vida desnuda de los hombres, sobre sus cuerpos, o bien para instaurar un derecho en el castigo sobre ellos, o bien para despojarlos de sus vidas, ya sustraídas de derechos políticos y convertidas en vidas simples o desnudas; es decir, es la utilización de la violencia como medio. Por su parte, Benjamin entiende por *violencia divina* no la que procede directamente de Dios, sino aquella que se pretende justificada en sí misma; se trata de una “violencia pura” en el sentido en que funciona como manifestación de razones objetivas (no como medio), y que califica, además, como fulminante (2012, p. 90-97). Benjamin hace la siguiente distinción: “La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la desnuda vida en nombre de la violencia, la pura violencia divina es violencia sobre toda vida en nombre del viviente” (2012, p. 96)¹³.

Ahora, no se trata de que no exista un derramamiento de sangre, se trata de que tal derramamiento, si lo hay, no tiene efecto alguno en aquellos que lo provocan. Es decir, como bien apunta Zizek, el concepto de *violencia divina* analizado por Benjamin se conjuga con el concepto de *homo sacer* de Agamben, pero asociado a la idea de resistencia (2009, p. 235). Zizek retoma esta metáfora de Benjamin para aplicarla en sus análisis sobre la violencia contemporánea, interpretándola como “el signo de la injusticia” de un mundo que ha fracturado cualquier posibilidad ética de vínculos humanos (2009, p. 236).

La violencia divina debería concebirse como divina en el sentido preciso de la expresión latina *vox populi, vox dei*: no en el sentido perverso de “actuamos como meros instrumentos del pueblo”, sino como la asunción heroica de la soledad que conlleva la decisión soberana. [...] Cuando los que se hayan fuera del campo social estructurado golpean ‘a ciegas’, exigiendo y promulgando la justicia/venganza inmediata, esto es violencia divina. (Zizek, 2009, p. 239)

Pero no es el pueblo, realmente, quien posee este poder del castigo. En las democracias representativas, el poder, aunque venga del pueblo, es ejercido siempre por las instituciones en representación de este. En realidad, y aquí radica la esencia de la *violencia divina*, se trata de un acto de usurpación del poder, arrancado del ente legal-estatal, para ser ejercido directamente por aquellos que se sienten ultrajados. A esto, precisamente, se refiere Foucault cuando, analizando el oscuro procedimiento judicial que desemboca en el castigo y suplicio del criminal como forma de reafirmar el poder soberano monárquico, escribe: “Se diría que el rey había querido con eso [con mantener el proceso judicial en sus dominios] demostrar que el soberano poder al que corresponde el derecho a castigar no puede en caso alguno pertenecer a la multitud” (2009, p. 45). Cuando pertenece a la multitud, estamos ante

¹³ La traducción es mía.

una expresión de *violencia divina*, pues la multitud toma para sí el poder soberano de castigar, y en todo soberano se materializa un poder divino.

La pregunta final de este acápite tiene que ver entonces con la idea de la proyección en la imagen de un criminal. ¿No encierra esto cierto sentido emancipador? Toda violencia divina arrastra una necesidad emancipadora, aunque no toda violencia emancipadora sea necesariamente fruto de la explosión divina. En todo caso, el punto al que nos interesa llegar es que existe un enorme componente simbólico en todo proceso de violencia emancipadora. Para Bourdieu, la eficacia real de la violencia simbólica está en el reconocimiento por parte de los dominados de la legitimidad de la dominación (1996, p. 45). Por esto mismo, la verdadera emancipación estaría en la acción liberadora de la fuerza simbólica de la dominación; en este sentido, el verdadero peso de la emancipación consistiría en lograr una profunda reforma del sistema institucional y del sistema de pensamiento (el *worldmaking*), no en un simple cambio de estructuras de mando que conlleve a una suerte de mutación de la estructura dominante en donde el antiguo dominado pasa a ser el actual dominador. Dejando de lado las manifestaciones más subjetivas (o míticas) de la violencia emancipadora, nos interesará en este trabajo las manifestaciones simbólicas de esa violencia, sin duda también políticas, que han encontrado en el cuerpo su manera de manifestarse¹⁴. Al respecto, Zizek afirma lo siguiente:

Cuando estamos sometidos a un mecanismo de poder, este sometimiento siempre se halla sostenido, por definición, por una determinada catexis libidinal. Este sometimiento está encarnado en una red de prácticas corporales materiales y, por este motivo, no podemos librarnos de nuestro sometimiento por medio de la mera reflexión intelectual; nuestra liberación ha de escenificarse a través de algún tipo de representación corporal (...). (Zizek, 2004, p. 69)

¹⁴ Frantz Fanon estudió profundamente las razones y efectos de la violencia emancipadora en naciones colonizadas. Para Fanon toda emancipación descolonizadora es necesariamente violenta (1963). Explica que la violencia del colonizado no es más que una réplica de la acción violenta que el colono ha ejercido sobre este, por esto no es extraño que luego de su proceso descolonizador, el emancipado ocupe el lugar del antiguo colono, siendo colonizador a su vez (1963). Por lo tanto, Fanon entiende la violencia física, emancipadora-subjetiva, como una respuesta a otra forma de violencia impositiva. “El hombre colonizado se libera en y por la violencia”, afirma (1963, p. 42). Sin embargo, la obra de Fanon no desconoce el factor simbólico presente en toda violencia emancipadora, por el contrario, no sólo es consciente de éste sino que entiende la necesidad de liberarse, también simbólicamente, de la carga opresora. Fanon advierte este componente simbólico en la manera como la supremacía de los valores blancos hacen del colonizado la “quintaescencia del mal” (1963, p. 20-21), por ejemplo. Pero es quizá en su descripción de la danza negra donde Fanon observa con mayor fuerza el componente simbólico-emancipador y, por supuesto, violento del cuerpo. A través de esa “orgia muscular” de la danza se canaliza “la violencia más inmediata”, de tal manera que se convierte en un acto colectivo de exorcismo, liberación y expresión de la “libido acumulada” y la “agresividad reprimida” (1963, p. 27-28).

Es decir, que en el cuerpo, en un proceso más simbólico (“liberación psíquica” lo llama Zizek) que de violencia subjetiva —aunque sin duda agresivo—, se puede escenificar la acción de la violencia emancipadora. Cuando Zizek sostiene que todo mecanismo de poder se encuentra sostenido sobre un tipo de “catexis libidinal” no está haciendo otra cosa que reafirmar psicoanalíticamente los hallazgos de Foucault sobre las instituciones de poder en su labor de disciplinar los cuerpos. Dado que esta catexis implica una representación corporal, Zizek sostiene que la única manera de lograr nuestra liberación de aquello que nos une al amo es escenificando corporalmente este acto de emancipación. Por eso bailes como la cumbia o la champeta, o los antiguos bailes de esclavos, son manifestaciones de emancipación simbólica de una violencia que también simbólicamente ha ejercido su fuerza impositiva sobre otros. La emancipación de la disciplina corporal deberá darse, entonces, desde la libidinal indisciplina del cuerpo. Por esto, el masoquismo, sostiene Zizek, se convertirá en la manifestación pura de liberación del amo, pues al auto-infligirse daño el sujeto verbaliza que no precisa de ningún ente de poder u objeto de deseo que lo haga por él (2004, p. 69). En el tercer capítulo de este trabajo, al estudiar el cuerpo masoquista como herramienta de emancipación, volveremos al concepto de *catexis libidinal*, y veremos cómo este proceso de liberación configura una de las características propias de la literatura de la neo-violencia.

Esto nos trae de regreso al *meme* de Escobar y el árbitro de fútbol. La violencia emancipadora que también encarna estaría dada en la medida en que el árbitro no sólo representa la Justicia sino el sistema que imposibilita el acceso libre y equilibrado a esta. En este sentido, la pregunta al porqué se proyecta en un criminal el deseo de recomponer la Justicia, se va aclarando al tiempo que se complejiza. La verdadera pregunta es ¿por qué interesa tanto Escobar como ícono?, ¿qué representa? Escobar es hoy un ícono cultural, está en telenovelas, pero también en estampados de camisetas, en póster, en *grafittis* callejeros, en *memes* que se hacen virales en cuestión de horas. Lo interesante aquí, y también lo peligroso, es que personajes como Escobar, y como tantos otros, están cada vez menos politizados en la medida en que están cada vez más culturalizados. La explicación desde las lógicas del capitalismo cultural de consumo ayudaría a entender el fenómeno de la propagación icónica del capo, pero deja un vacío sobre el porqué la sociedad colombiana sigue sintiéndose atraída por esta figura. La pregunta, entonces, es más compleja: ¿por qué atrae lo ilegal, lo criminal? O, más bien, ¿qué atrae de lo ilegal y del crimen?

Benjamin se hace esta pregunta y acude a la idea del “gran delincuente” para preguntarse por qué, por bajas que pudieran ser sus acciones, éstos despertaban “la secreta admiración popular”. Y decía: “Esto no puede deberse a sus acciones, sino a la violencia que ha engendrado estas acciones” (2012, p. 63)¹⁵. Esa adoración del delincuente está sustentada en el carácter de creación de derecho de la violencia, analizado por el propio Benjamin: el delincuente ejerce una violencia ilegal pues pretende usurpar al Estado su monopolio en la

¹⁵ La traducción es mía.

fundación de derecho. Una reflexión similar se desprende del siguiente análisis hecho por Foucault sobre el suplicio de los criminales:

Contra la ley, contra los ricos, los poderosos (...), aparecía [el criminal] como protagonista de un combate en el que cada cual se reconocía fácilmente (...) El criminal (...) lleva consigo, bajo la moral aparente del ejemplo que no se debe seguir, toda una memoria de luchas y de enfrentamientos. Se ha visto a condenados que después de su muerte se convertían en una suerte de santos, cuya memoria se honra y cuya tumba se respeta. (2009, p. 79-80)

Lo que nos están poniendo de manifiesto Benjamin y Foucault es la existencia de otra violencia de carácter objetivo que produce el acto y de la cual el acto es testimonio. Lo que amplios sectores populares admiran en Escobar, hasta el punto de convertirlo en un ídolo restaurador de lo justo, no está en sus actos de violencia subjetiva, sino en el hecho de convertirse en una contrafuerza capaz de combatir al Estado y a la violencia legal y sistémica encarnada en éste.

1.5 LA VIOLENCIA, EL MAL Y EL SUJETO POLÍTICO

La violencia del *meme* está dada entonces en la medida en que representa la construcción de nuestro yo político como sujetos violentados y despolitizados. “En efecto, la subjetivación política a través de la violencia es uno de nuestros rasgos característicos, tanto de ciudadanos o ciudadanas como de ideologías y partidos, bien sean de centro, de derecha o de izquierda”, asegura el profesor Jairo Gómez-Esteban en su ensayo *El mal y la subjetividad política* (2014, p. 59).

En este ensayo, Gómez-Esteban analiza la influencia del mal a la hora de la construcción del sujeto político en Colombia. La construcción de dicha subjetividad (no sólo la individual, sino la de un sujeto político entendido como colectivo, como identidad, como nación) se ha analizado siempre, según el autor, desde una subjetivación afirmativa, esto es, desde la concepción de un individuo íntegro, empoderado políticamente; un ciudadano democrático. Esta mirada, por lo tanto, ha desconocido la influencia del mal en esta formación. Gómez-Esteban centra su análisis y preocupaciones en lo que él denomina la *politización del Mal*, “lo que puede ir desde la apología del crimen y el asesinato mediante la justificación de la guerra, o la negación del otro amparado en una ética religiosa, pasando por la aniquilación del adversario por tener ideologías contrarias” (2014, p. 53).

¿Pero a dónde queremos llegar con esto? Entender la manera como el Mal nos ha construido como sujetos políticos es develar el papel que como sociedad le hemos dado a conceptos como rebelión, transgresión o subversión, no necesariamente negativos, pero que, en el caso colombiano, han sido centrales en las formas de violencia simbólica que nuestro

conflictos sociales y armados han venido teniendo desde los inicios. Para la sociedad organizada desde la política moderna, y desde la sociedad del Bien¹⁶, toda rebelión o transgresión a sus principios tiene una carga negativa, por lo tanto, tergiversa a través de connotaciones abyectas y moralizantes el sentido oculto de la rebelión (o de toda violencia emancipadora) como fuerza soberana, y por lo tanto política, del individuo. En tal tergiversación radica la construcción de la idea del enemigo político en Colombia: todo el discurso de fondo sobre las luchas sociales termina maculado por las connotaciones abyectas hacia la resistencia como germen del mal-criminal que atenta contra las bases de una sociedad del Bien de por sí excluyente.

La definición ortodoxa de subversión se ha concebido en tal forma que la convierte, por reacción, en elemento justificante del orden social vigente en un momento histórico determinado. Quien subvierte es un enemigo de la sociedad: es un antisocial (Fals Borda, 2008, p. 31).

Para el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, la subversión, lejos de la idea inmoral con la cual se ha revestido históricamente, es esencialmente moral y ética, en la medida en que “el subversor no sólo destruye lo que cree incongruente, sino que quiere reconstruir dentro de nuevas pautas morales” (2008, p. 32). Es decir, se trata de una *fuerza* mítica que busca establecer un nuevo orden, un nuevo derecho. En Colombia, esa fuerza ha sido reprimida en el ordenamiento político, es decir, expulsada de la legalidad, lo que ocasionó, en muchos casos, la formación de guerrillas¹⁷.

En su ensayo *Sobre la guerra*, el filósofo colombiano Estanislao Zuleta apunta a lo anterior cuando hace un llamado a la valorización del conflicto como espacio de construcción colectiva a través del disenso, principio fundacional de toda democracia. “Es preciso (...) construir un espacio social y legal en el cual los conflictos puedan manifestarse y desarrollarse, sin que la oposición al otro conduzca a la supresión del otro, matándolo, reduciéndolo a la impotencia o silenciándolo” (2015, p. 29). Para Zuleta, la confrontación al interior de una democracia es alimento para la madurez de la misma, por lo tanto, negar el lenguaje de la diferencia, negar su acción política, se convierte en una forma, peligrosa, de uniformidad social, pues

(...) se tratará inevitablemente de reducir todas las diferencias, las oposiciones y las confrontaciones a una sola diferencia, a una sola

¹⁶ George Bataille se refiere a la sociedad del Bien para hacer alusión a la sociedad occidental en su imposición de comportamientos, prácticas y creencias moralizantes (2000, 1972).

¹⁷ Para profundizar sobre la historia de la subversión en Colombia, véase *La subversión en Colombia, el cambio social en la historia* (Orlando Fals Borda, 1967). Para este trabajo nos hemos basado en la edición actualizada de 2008.

oposición y a una sola confrontación; es tratar de negar los conflictos internos y reducirlos a un conflicto externo, con el enemigo, con el otro absoluto: la otra clase, la otra religión, la otra nación; pero este es el mecanismo más íntimo de la guerra y el más eficaz, puesto que es el que genera *la felicidad de la guerra* (Zuleta, 2015: 29-30) (*Las cursivas son mías*).

Para Zuleta, la superación de la guerra empieza por aceptar que esta, si bien genera dolor y tragedia, también es capaz de generar “fiesta” entre los individuos, elementos de unión, vínculos entrañables entorno al “perverso enemigo” que pone en riesgo la sociedad; fiesta “de creer tontamente tener la razón, y de creer más tontamente aún que podemos dar testimonio de la verdad con nuestra sangre” (2015, p. 30). De esta manera, sólo el pueblo escéptico de esta fiesta y maduro para el conflicto es un pueblo llamado a lograr la paz.

Ahora bien, la propia sociedad política, que ve en la rebelión de sus principios un mal abyecto, actúa de manera abyecta, generando una doble moral sobre la concepción misma de la política. Vista de esta forma, la tendencia a politizar el mal a la hora de la construcción de los sujetos políticos conlleva a legitimar ciertas prácticas que resultan despreciables, basadas no en una ética de la responsabilidad política sino en una ética de la convicción en la que los medios quedan justificados por los fines (Weber, 1959). No es otra la razón que explica que en el caso colombiano, por ejemplo, exista un rechazo generalizado por parte de la sociedad a la corrupción política, a la exclusión, a la violencia en general, pero al mismo tiempo se aprueben ciertas prácticas de este tipo bajo la consideración de ser inherentes al ejercicio político, o como afirma Gómez-Esteban, “dimensiones constitutivas de la política” (2014, p. 53)¹⁸. De esta forma, la gran paradoja radicaría en que la construcción política de nuestra subjetividad, nuestra relación con el poder político, está dada también desde nuestra relación con el mal, pero esto no necesariamente significa una negación del poder o una oposición radical a este, sino que evidencia nuestra necesidad del poder, nuestra dependencia del mismo para construirnos políticamente como personas públicas (Gómez Esteban 2014, p. 58). No es otro el sentido de las palabras de Hannah Arendt cuando afirma que “la voluntad de poder y la voluntad de sumisión se hallan interconectadas” (Arendt, 2005, p. 54). Es la negación del lenguaje y de la acción política que se esconden en la violencia simbólica y sistémica la que terminará eliminando nuestro ser político; tal despolitización se manifiesta, a nivel psicológico, en una tendencia constante hacia la melancolía y la indiferencia (Jaramillo, 2007); a nivel literario, como veremos de inmediato en el siguiente capítulo, ha venido manifestándose en un supremacía de la pulsión de muerte o impulso *thanático* (García Dussán, 2007); y a nivel político-social, en una despolitización del fenómeno mismo de la violencia, que no es más que

¹⁸ En muchos casos, incluso, el paramilitarismo y sus crímenes contra la población civil han llegado a ser aceptados por una parte de la sociedad, así como por sectores políticos y empresariales, como necesarios para erradicar la amenaza guerrillera.

su normalización y banalización, todos estos fenómenos característicos de la literatura de la neo-violencia.

Hasta aquí, y gracias a la ayuda de un simple *meme*, hemos trazado el mapa teórico respecto a lo que este trabajo comprende por violencia. Nuestra intención, por supuesto, es que nos ayude a emprender el camino restante, contribuyendo a develar y entender las nuevas maneras en que esta violencia se manifiesta en las obras de los escritores más jóvenes del país. Conviene entonces, antes de pasar al siguiente capítulo, presentar una suerte de conclusión de este primero con el objeto de entrelazar los conceptos analizados y entender de qué manera nos serán útiles para el propósito de comprender la literatura de la neo-violencia.

- En primer lugar hemos señalado cómo la violencia no se reduce a actos visibles, fácticos, muchas veces sanguíneos, donde la perturbación del grado cero de violencia es evidente. Estos actos netamente subjetivos de violencia responderían a formas objetivas de la misma que la viabilizan y le dan forma.
- Estas formas objetivas de violencia son sistémicas y simbólicas. Analizar cada una de ellas por separado nos ayudará a comprender un primer elemento importante de la neo-violencia en la literatura colombiana: el que la violencia pueda presentarse en formas no sanguíneas, no subjetivas (aunque estas también estén presentes), sino de maneras más simbólicas y sistémicas. La sociedad colombiana, por su parte, ha privilegiado en su rechazo generalizado hacia la violencia el hecho fáctico como tal, sin detenerse a explorar otras manifestaciones de la violencia igualmente repudiables, pues posibilitan la otra violencia, la meramente subjetiva.
- Hemos visto, entonces, que la violencia debe ser estudiada, analizada y criticada desde los medios que utiliza para su aplicación, en tanto que es herramienta o instrumento para un fin, nunca como fin en sí misma.
- Entender lo anterior nos ayudó a comprender que la violencia sistémica ejercida por el Estado a través de los órganos destinados a tal propósito es también una violencia legal, que su legitimidad es inherente a su condición de legalidad (Benjamin y Weber), o bien que esta condición legal hace innecesaria su legitimidad entre la ciudadanía (Arendt). Por lo tanto, es inviable justificar los medios de la violencia amparados en fines justos; esta debe justificarse a través del uso de medios legales. Lo anterior nos ayudó a comprender cómo en el caso de los “falsos positivos”, la violencia legal del Estado resultó en una aplicación delictiva de la misma en la medida en que justificó el uso de su violencia en la consecución de una finalidad en apariencia justa: derrotar la guerrilla.
- Entendimos, además, que poder y violencia son muy diferentes; esta es una herramienta cuando aquel falla o es puesto en duda. Nunca el poder se

manifiesta por la única vía de la violencia; es más, cuando el poder se sustenta sólo en la aplicación de una violencia coercitiva, estaría entrando en las esferas del terror. A través de esto lograremos entender con más claridad en el plano socio-político la exuberancia violenta del paramilitarismo, y en el caso de la literatura de la neo-violencia, nos ayudará en el análisis de algunas novelas, como *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010), cuyo protagonista tiene pesadillas con un país gobernado por el terror de las Guerrillas Estalinistas.

- Lo anterior hace referencia directa al uso político del miedo, elemento que en nuestro análisis se hizo evidente al momento de estudiar la biopolítica pospolítica, o la administración política de la vida a través del miedo al exterminio; en el caso colombiano, el miedo a la diferencia política, a la rebelión, que ha contribuido a la construcción simbólica de la guerra y el enemigo.
- Le hemos dado especial énfasis a la violencia simbólica y sus formas, manifestada a través del uso impositivo del lenguaje para negar la posibilidad de construcción discursiva del otro, imponiendo un criterio como el criterio de la mayoría sin que sea visto de esa forma. De ahí que la máxima de la violencia simbólica sea la de ser libre de elegir siempre y cuando se elija lo correcto (Zizek, 2004, 79) o, parafraseando a Bourdieu, la imposición de una verdad parcial como la verdad objetiva sin que tal imposición se perciba. De esta manera hablamos del lenguaje como centro de la violencia simbólica, pues se usa para negar el lenguaje de otros, mientras que la acción violenta fáctica y pura niega el lenguaje pues lo reemplaza por el acto violento. Entender la violencia simbólica ayudará, por un lado, a comprender que la negación del discurso político es una forma de violencia que desencadena otras, y por otra parte, ayudará a entender el grado de normalización y banalización que el uso de la violencia empieza a tener en lo social. Lo anterior lo encontraremos ficcionado en la literatura de la neo-violencia.
- La diferencia entre violencia mítica y violencia divina nos ayudará a diferenciar entre ciertas manifestaciones de violencia en lo social. La primera como una forma de la violencia legal para mantener el derecho, o como una forma de la violencia ilegal para instaurar otro, por lo tanto, meramente subjetiva; la segunda como una forma de violencia emancipadora, aunque basada en la furia y el descontento social, por lo tanto guiada desde la anarquía y sin un fin jurídico específico.
- Lo interesante de lo anterior es comprender que pueden existir formas positivas de la violencia, y que la violencia emancipadora no sólo responde a la violencia revolucionaria de facto, sino que existe un componente simbólico importante, el cual se manifiesta a través de cuerpo, como una manera redentora de enfrentar un poder opresor. En la literatura de la neo-violencia tal emancipación a través

de cuerpo tiene una connotación política: es una de manifestación metafórica de la violencia ejercida contra el cuerpo social.

- Por último, analizamos cómo nuestra subjetividad política ha sido construida desde la influencia del mal a través de una doble moral que, por un lado, pasa por alto tal influencia, pero actúa de manera abyecta a través de una politización del mal. Tal politización en el sentido en que se ha negado el discurso de la diferencia política, en muchos casos criminalizándolo, bajo la premisa de que estos discursos son contrarios al espíritu democrático. Esta politización del mal ha satanizado la lucha social en Colombia, haciendo de la guerra y la violencia un discurso necesario y fundacional de la política en el país y, por lo tanto, de la relación de la ciudadanía con otras formas de política. Nótese en este punto la presencia de una forma de violencia simbólica disimulada que ha impuesto su criterio como objetivo, usando para su conservación medios de violencia legal y, en muchos casos, ilegal.

Volveremos a este mapa, que sin duda seguirá nutriéndose, en la medida en que nuestro análisis lo requiera. De esta manera, y siguiendo con el trayecto que nos hemos propuesto, la pregunta que a continuación nos motiva es la de la representación literaria de nuestra violencia endémica y, por consiguiente, sus abordajes hasta la configuración de la literatura de la neo-violencia en este siglo.

CAPÍTULO 2.

DE LA VIOLENCIA A LA NEO-VIOLENCIA

ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS ENTRE LAS GENEALOGÍAS LITERARIAS DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA



2.1 INTRODUCCIÓN

Si en el capítulo anterior nos valimos de un *meme* para comprender el concepto de violencia tal y como aquí lo utilizamos, en este segundo capítulo partiremos de una fotografía del 9 de abril de 1948 para presentar los objetivos de esta sección de nuestro análisis. Este segundo capítulo se propone entender las relaciones, puntos comunes y diferencias entre las dos genealogías de literatura y violencia más estudiadas en Colombia (la literatura de La Violencia y la literatura del narcotráfico) y la nueva generación de escritores que trabaja esta temática, cuya obra hemos denominado “literatura de la neo-violencia”. Establecer esta relación nos ayudará a entender qué cosa no es la literatura de la neo-violencia, y por ende, nos

permitirá hacer un primer acercamiento a lo que sí es. Es decir, la finalidad última de este capítulo será la de comprender que la literatura de la neo-violencia recibe una compleja herencia literaria. Esta literatura se corresponde con una nueva manera de entender la relación literatura-violencia surgida a partir de los efectos, mayormente simbólicos, que tal violencia endémica ha generado en el núcleo social. La disección de analogías y diferencias entre las diferentes prácticas literarias nos permitirá entender, además, que la violencia política, social y económica en Colombia ha sido fundacional, no sólo de una tradición literaria, sino también de una idea de nación.

Para lograr lo anterior, este capítulo iniciará analizando el contexto histórico, social y político en el cual se desarrolla el llamado Bogotazo, por ser este el detonante de la llamada Violencia política o Violencia bipartidista. El resultado concreto de esta primera Violencia, será, en el plano socio-político, el surgimiento de las primeras guerrillas campesinas y una mayor concentración del bipartidismo en lo que los historiadores han denominado Frente Nacional, o la alternancia del poder entre los dos partidos tradicionales. En el plano literario, la Violencia surgida a partir del Bogotazo dará inicio a una enorme tradición en las letras, inédita hasta ese momento, en la cual los centros de interés empiezan a ser los conflictos sociales y políticos del país. Autores como Daniel Pacault y Laura Restrepo nos ayudarán a entender la convulsa situación socio-política previa al Bogotazo.

A continuación pasaremos a analizar las similitudes entre la literatura de la neo-violencia y las literaturas de la Violencia y del narcotráfico. En el caso de la Violencia bipartidista, los estudios de Augusto Escobar Mesa nos darán luces suficientes para entender la literatura que empezó a surgir en la década de los 50, cuáles fueron sus componentes, características, y de qué manera se relaciona con la literatura de la neo-violencia. Las consideraciones de María Helena Rueda sobre la construcción del relato de la nación colombiana a través de la violencia serán fundamentales para entender de qué manera los fenómenos violentos no resueltos inciden en el imaginario colectivo de la sociedad colombiana, en su noción de patria y democracia. En el caso de la literatura del narcotráfico, este trabajo se ha basado, principalmente, en los estudios de Juan Alberto Blanco (2011) y José Cardona (2000) sobre la novelística de este período, en un intento por entender tanto las características propias de esa literatura como sus similitudes con la literatura de la neo-violencia.

Si bien es heredera de genealogías anteriores y se inscribe en una tradición literaria sobre esta temática, la literatura de la neo-violencia presenta particularidades propias que la diferencian de sus antecesores y que nos ayudarán a definirla con mayor claridad. Siempre desde la perspectiva de la tradición precedente, este trabajo indagará en estas particularidades que caracterizan esta nueva manera de narrar lo violento. La ausencia de lo político-ideológico, la mitificación y normalización de criminales y capos, la presencia de nuevos actores del conflicto, la reconceptualización de la idea de la Casa Grande como ente de poder y el surgimiento de las ruinas en confrontación al de la lucha por la tierra, así como la

mediación del conflicto, serán los elementos a través de los cuales analizaremos estas especificidades de la literatura de la neo-violencia.

Dado que nos referiremos en este capítulo a varias de las obras analizadas en nuestro corpus, conviene en este punto ampliar la descripción del mismo.

2.1.1 La literatura de la neo-violencia: descripción del corpus.

Para tratar de delimitar la nueva generación de literatura y violencia en Colombia, hemos trabajado con un corpus relativamente amplio compuesto de cinco novelas y nueve cuentos. Este corpus presenta diversidad en cuanto a la edad de los autores y su posicionamiento en el campo literario nacional. Todos, sin embargo, pertenecen a una generación todavía joven, nacida en las décadas del 70 y 80, cuyas obras se han publicado en lo que va del siglo XXI. Hay autores reconocidos internacionalmente como Juan Gabriel Vásquez y Antonio Ungar, otros que empiezan a labrarse un camino de reconocimiento nacional y regional, como el caso del santandereano Daniel Ferreira y el barranquillero Paul Brito. Los autores de los cuentos son los más jóvenes del grupo, la mayoría de ellos escritores en ciernes, pero que han sido escogidos por el hecho de representar, precisamente, una generación de autores emergentes, antologados en dos volúmenes de cuentos que presentan una suerte de síntesis de la cuentística colombiana más reciente.

La novela del bogotano Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer* (2011), narra la historia de Antonio Yammara, profesor de derecho y billarista en sus ratos libres, y su relación con el enigmático Ricardo Laverde, viejo expresidiario y antiguo piloto del narcotráfico. La vida de Yammara cambiará drásticamente cuando dos sicarios asesinan a Laverde a la salida del billar donde ambos jugaban. A partir de ese momento, sumido en la depresión y la angustia, Yammara se propone reconstruir la vida de Laverde en un intento por entender la violencia y el miedo que rodea a una generación que ha crecido en medio de la guerra. La novela de Vásquez nos propone un retrato íntimo y cotidiano de la violencia y sus consecuencias en todos aquellos que, directa o indirectamente, la padecen.

Tres ataúdes blancos (2010), del también bogotano Antonio Ungar, es un retrato a manera de *thriller* del circo de intrigas, mentiras y crímenes en que se ha convertido el ejercicio de la política en Colombia, aunque Ungar utiliza el nombre de Miranda para referirse al país donde acontecen las acciones de su novela. La vida del protagonista de esta novela, un joven anónimo y abúlico, cuyo único atributo es el de parecerse físicamente al candidato presidencial Pedro Akira, dará un giro drástico tras el asesinato del candidato. La directiva del Partido Amarillo, al que pertenecía Akira, lo contratan para que suplante al candidato muerto, haciendo creer a la opinión pública y al partido oficial en el poder, dirigido por el presidente Tomás del Pito (con el que Ungar hace referencia al expresidente colombiano Álvaro Uribe), que el candidato Akira ha sobrevivido y está listo para continuar la contienda presidencial. Secuestrado por las directivas del Partido Amarillo, el protagonista decide escapar junto con Ada Neira, la enfermera que lo cuida en su supuesta convalecencia, y de quien se enamora

perdidamente. Ambos son víctimas de la violencia, ambos serán perseguidos, y juntos deberán enfrentar los demonios políticos del país para poder sobrevivir.

La balada de los bandoleros baladíes, (2011) de Daniel Ferreira, es una novela coral y fragmentada en multiplicidad de voces; la novela no tiene un argumento único y más bien sigue la vida de varios personajes, todos ellos golpeados por diferentes formas de violencia, en un intento por mostrar un panorama, una radiografía social, si se quiere, de un país igual de fragmentado por el influjo de múltiples formas de violencia. De esta manera, en la novela de Ferreira conviven jóvenes sin rumbo que terminan engrosando las filas del paramilitarismo, asesinos y criminales menores, y jóvenes violentados en ambientes familiares sórdidos y abyectos que parecen representar las ruinas de una generación crecida en una nación-hogar derruida, no sólo por una violencia fáctica, sino, sobre todo, por una violencia simbólica, ética y psicológica. El hecho de que la novela presente a estos bandoleros como ‘baladíes’ plantea una interesante lectura sobre la banalización y normalización de la violencia, tal como veremos en su momento.

Todo pasa pronto (2007), de Juan David Correa, es una novela narrada desde el punto de vista de un niño de 10 años que sufre de ataques epilépticos. A través de la mirada inocente del narrador, y siempre desde el interior de su casa, se nos presenta un retrato íntimo de cómo la violencia política del país penetra en forma de miedo en los hogares, convirtiéndose en elemento constitutivo de la construcción identitaria y personal del individuo. Pablo, el niño protagonista y narrador de la novela, deberá crecer sin entender la violencia que sucede fuera de su casa, pero temeroso de que esta alcance en cualquier momento a su padre, militante de izquierda en un país donde la diferencia política ha sido siempre estigmatizada y violentada.

La muerte del obrero (2014), de Paul Brito, es un retrato de la violencia económico-sistémica de una nación organizada desde parámetros de mercado, de tal forma que sus ciudadanos se ven obligados a convertirse en obreros, esclavos sin posibilidades de desarrollar individualidades y necesidades vitales. Brito presenta esta experiencia a través de las aventuras y desventuras del joven Fabián Roca, aspirante a escritor. A través de su desesperada búsqueda de trabajo se narra una búsqueda más desesperada aún: el intento por encajar en una sociedad hostil que lo aparta y excluye. Al final de la novela, sin explicación aparente, todos los obreros de la ciudad empiezan a suicidarse; este final, más que una salida fantástica, funciona como metáfora de la violencia ejercida por una sociedad indiferente cuyo objetivo único es la producción de bienes y de cuerpos para el trabajo a los que se les puede inducir a la autoeliminación.

Los cuentos, por su parte, recrean diferentes maneras de relación con la violencia. En “Gato traidor” (Alonso, 2008) aparece una violencia económica, que alude al desempleo y la violencia simbólica de una ciudad hostil que terminan empujando a la protagonista a la muerte. “El cuadro del abuelo” (Burgos, 2008) es la historia de un grupo de jóvenes que viven aislados en una casa del Caribe colombiano, sobreviviendo con robos menores y engañando a turistas a quienes venden cuadros y otros adornos costosos de la casa de la familia del protagonista. El cuento es, en realidad, el retrato de una generación despolitizada y sumida en

la indiferencia. El cuento “Gasa” (Busto, 2003) narra la historia de un hombre que convierte su dolor de víctima en un negocio; es un cuento que nos hablará sobre las heridas abiertas de la violencia y la manera en que estas se hacen cotidianas. “Lican-Tropos, fábula urbana en movimientos nómadas”, (Castillo, 2003), es la historia de una ciudad hostil convertida en espacio de combate entre seres humanos desechados y desechables, *homo sacer* que expresan con violencia la violencia que la propia sociedad ejerce sobre ellos. “Tiro de gracia”, (Cepeda, 2003), narra la historia de un hombre que se sube a los buses urbanos pidiendo dinero a cambio de no tener que disparar las balas de su arma; escrito con cinismo, este cuento es un retrato de la violencia convertida en economía de trabajo y, al mismo tiempo, de la más completa normalidad con que la violencia se expresa. Siguiendo con lo anterior, el cuento “La noche sin balas”, (Echeverri, 2008), presenta la idea de la violencia convertida en juego de niños; se trata de un excelente retrato sobre lo simbólico de la violencia y la manera silenciosa en que esta puede penetrar las vidas. En “Equipaje de mano”, (Ospina, 2008), la violencia se normaliza en la relación amorosa entre una pareja, para la que la relación ha devenido hostilidad; el lenguaje oscuro y crudo del cuento nos hace pensar en una violencia que cada vez se hace más cotidiana y presente en las relaciones con el otro. “Teoría de la muerte” (Rodríguez-Bravo, 2008), es un cuento sobre la costumbre de la muerte, es una historia que deja ver cómo la presencia constante de la muerte modifica nuestra relación con ella y con los rituales que la rodean; Rodríguez-Bravo narra la historia de un jovencito cuya afición es la de asistir a funerales y entierros de desconocidos con el propósito de trazar una suerte de teoría sobre la muerte que le ayude a entenderla y a predecirla. Por último, en “Human nature”, (Santa, 2008), el autor utiliza el pretexto de un crimen para hablarnos sobre cómo este es parte de la naturaleza humana, pero, sobre todo, el autor se interesa en presentar cómo esta naturaleza termina definiéndose casi absolutamente por la violencia y la muerte, gobernando los sueños, la visión del futuro, el amor y las relaciones con los demás individuos; en este cuento, la violencia es una carga de imágenes que invaden el subconsciente colectivo.

2.2 EL 9 DE ABRIL Y LA VIOLENCIA DIVINA

El 9 de abril de 1948, el líder del partido Liberal y precandidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado en el centro de Bogotá cuando salía de su oficina. La fotografía con la que iniciamos este capítulo muestra uno de los tantos instantes de furia que su muerte produjo. Hombres y niños con rostro de júbilo, puños levantados en actitud de lucha; armados de palos y machetes los hombres reclaman justicia y se disponen a restaurarla por la acción de su propia fuerza. Esto sería violencia divina en su estado puro. Desde 1929, cuando lideró los debates contra los generales del ejército que participaron en la matanza de las bananeras (que García Márquez y Cepeda Samudio ficcionaron en *Cien años de soledad* y *La casa grande*, respectivamente), Gaitán había consolidado sus réditos políticos como un líder cercano a las necesidades de las clases más desfavorecidas. Tal y como afirma Daniel Pecault, a través de la movilización popular Gaitán logra evidenciar en grado extremo la disociación existente entre

lo social y lo político, levemente atenuada entre 1936-37 durante el primer gobierno de López Pumarejo, pero reactivada profundamente a partir de 1943, durante su segundo gobierno, con la crisis de las organizaciones sociales, sindicatos y la representatividad política. Al mismo tiempo que exponía tal separación, Gaitán se presentaba como alternativa al gobierno para así subsanarla (Pecault, 1985, p. 175-176). Tras su asesinato, la masa enfurecida persigue al asesino y le da muerte. La violencia legal para infringir castigo es usurpada por la gente en una explosión espontánea y caótica, reclamando para sí el derecho divino a castigar. El cadáver sanguinolento del asesino irá pasando de mano en mano, arrastrado por las calles. Luego las masas saquearán, construirán barricadas, incendiarán tranvías, casas y edificios, y con palos, machetes y fusiles exigirán la caída del gobierno como venganza inmediata por la muerte de Gaitán.

Iniciamos este segundo capítulo haciendo referencia a aquel despliegue visceral de furia y odio —que en Colombia se conoce como el *Bogotazo*—, pues este constituye el punto detonante de la llamada Violencia bipartidista que azotará el campo y las ciudades colombianas hasta más o menos 1958, cuando se configura el Frente Nacional y la Violencia inicial adquiere nuevas características. No deja de ser significativo, en este sentido, que el mismo 9 de abril, a causa de los disturbios que ocasionó la muerte de Gaitán en otras zonas del país, uno de los tantos presos fugados de las cárceles fuera precisamente Pedro Antonio Marín, alias *Tirofijo* (Guzmán, Fals Borda, Umaña, 2010, p. 54), uno de los fundadores de las Repúblicas Independientes campesinas que terminarían constituyendo en 1964 las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Farc. En la conjunción casual de estos dos hechos se sintetiza lo causal de la Violencia que estaba naciendo: El *Bogotazo* es el clímax de una forma de violencia sistémico-económica sobre las bases populares y campesinas que abre —literalmente— las puertas de una nueva forma de violencia, primero bandolera, y luego organizada en forma de guerrillas, persistente hasta hoy. Mientras Gaitán moría, otras formas de violencia estaban naciendo.

Por supuesto, los sucesos del 9 de abril no son hechos aislados de la problemática división social, heredada de los conflictos civiles del siglo XIX y que para ese momento ya estaba bastante generalizada en el país. Por el contrario, deben ser entendidos como el resultado de violencias y problemáticas acumuladas en el pasado y jamás resueltas. Monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña, autores del que quizás siga siendo el más grande y completo estudio sobre el período de la Violencia en Colombia, si bien sitúan el inicio de este fenómeno a partir del 9 de abril del 1948, entienden que la única forma de comprender su surgimiento es adentrándose en los acontecimientos históricos inmediatos que lo viabilizan. De estos últimos el más evidente sería la violencia rural bipartidista iniciada en 1930, luego del triunfo liberal en las elecciones presidenciales de Enrique Olaya Herrera (2010, p. 37-39). El violentólogo francés Daniel Pecault, especialista en el caso colombiano, al referirse al Bogotazo hace especial énfasis en el hecho de que los disturbios del 9 de abril son el resultado de un “residuo social fluctuante” dejado por los dos partidos políticos tradicionales y el Estado en su incapacidad de representar políticamente las bases sociales

(Pecault, 1985). En este sentido, la violencia que empezará a vivir el campo colombiano a partir de ese momento, no es más que el resultado de una violencia de carácter sistémico agravada por la imposibilidad de representación política a través de los partidos tradicionales, y por el debilitamiento de sindicatos y organizaciones sociales de base, captadas por estos mismos partidos (Pecault, 1985). En un país cuya economía era tradicionalmente agraria, a partir de 1930 el problema económico-político se resume en la contradicción entre “el desarrollo democrático del capitalismo en la agricultura”, es decir, la modernización del campo impulsada por el liberalismo, y la consolidación de una “agricultura capitalista” de orden latifundista, tradicionalmente en manos conservadoras (Restrepo, 1985, p. 121). En medio de esto, el campesinado, aún inmerso en estructuras coloniales, sin tierra y sin una representación política que vele por sus intereses, se convierte rápida y fácilmente en títere de los intereses económicos de cada una de las fracciones políticas, siendo de esta forma los “agentes directos” de los sucesivos estallidos de Violencia, venganza y odio (Restrepo, 1985, p. 123).

Las consecuencias de esa primera violencia bipartidista de los años 30 empezarán a generar las primeras olas de desplazamiento a las ciudades. Estas nuevas multitudes violentadas, proletarizarán el movimiento social popular, coactado y reducido por los movimientos políticos, cuya ofensiva inicia en 1943 en un intento por destruir sindicatos y demás organizaciones sociales (Pecault, 1985, p. 175). Así las cosas, el año 48 fue especialmente agitado: motines y saqueos en Cali, huelgas en Bogotá, estado de sitio en Santander, conflictos laborales a lo largo de la ribera del río Magdalena. En febrero, Jorge Eliécer Gaitán pronuncia un discurso en el que pide al presidente Ospina Pérez que impida la violencia y defienda la vida humana (Guzmán, Fals Borda, Umaña, 2010, p. 48-52). Alentados por las propias palabras de su líder: “*Si avanzo, seguidme; si retrocedo, empujadme; si os traiciono, matadme; si muero, vengadme*” (Guzmán, Fals Borda, Umaña, 2010, p. 51), es entendible que tras su asesinato el 9 de abril del 48, la furia generalizada, en un intento por exigir justicia, incendie las calles y estalle en Violencia.

El fenómeno fue tan profundo y estremecedor, tanto en lo social como en lo político, que a la literatura le fue imposible aislarse de este influjo. Augusto Escobar Mesa, uno de los académicos estudiosos de la producción literaria *de* la Violencia y *sobre* la Violencia, afirma que la literatura colombiana empezó a tener conciencia de sí misma, a intentar reproducir sus propias problemáticas sociales, a separarse de la mirada complaciente de las élites culturales en la que había estado sumida (salvo algunas excepciones), a mirar la realidad de sectores sociales marginados y excluidos y a buscar, fuera de las influencias europeas y norteamericanas, una forma propia de narrarse a partir de la Violencia bipartidista (Escobar, 1997, p. 97-153). “Desde el punto de vista de la historiografía literaria, este hecho marca un hito y funda una tradición cultural que continúa hasta el presente”, asegura Escobar (1997, p. 114). Esta misma idea la sostiene Laura Restrepo cuando en 1976 considera que a lo largo de tres decenios no había existido ni un solo autor que directa o indirectamente no hubiera tocado el tema de la Violencia en sus obras, o bien de manera explícita o bien de manera subyacente,

pero constante (1985, p. 124). Por supuesto, la influencia se mantiene luego de la segunda mitad del siglo XX y hasta finales de este, tal como apunta Pablo García Dussán en su trabajo (2007), y se mantiene hasta hoy, no sólo en novelas y cuentos de autores noveles que tocan directamente este tema¹⁹, sino en un amplio espectro de autores que consideran también la mutación que la violencia viene experimentando.

Ahora bien, la literatura sobre la violencia en Colombia, así como los estudios académicos sobre la relación violencia-literatura, han estado concentrados en dos grandes grupos: por un lado, la Violencia política bipartidista entre los años 40 y 60, con la vertiente de la literatura guerrillera a partir de los años 60; y por otra parte, la literatura del narcotráfico, a partir de la década del 80, con su principal derivado, la llamada literatura *sicaresca*. Ambos grupos se han centrado en el análisis de lo violento como un fenómeno perturbador del orden social y, como bien anota García Dussán, no existe una aproximación que analice el fenómeno de la violencia y su producción literaria desde su relación con las problemáticas socio-políticas y sus consecuentes y cambiantes representaciones narrativas (2007). Sin pretender llenar este vacío historiográfico y genealógico, nuestro trabajo se centrará en las mutaciones de esa violencia hasta configurar el orden social ya perturbado y violentado que los autores más jóvenes ponen de manifiesto a través de su literatura. Pero para entender las formas de esa diferenciación, es preciso que antes revisemos cómo esas violencias se han narrado y estudiado en el pasado.

2.3 LITERATURA DE LA VIOLENCIA Y DEL NARCOTRÁFICO: SIMILITUDES CON LA LITERATURA DE LA NEO-VIOLENCIA.

En su ensayo *Niveles de realidad en la literatura de la violencia colombiana*, la escritora Laura Restrepo se hace una pregunta sencilla pero fundamental: ¿por qué la Violencia (con mayúsculas) se llamó de esa forma? ¿Por qué no llamarla “revolución” o “guerra civil”, ya que el fenómeno se había extendido por gran parte del país debido al enfrentamiento entre bandos perfectamente identificados? La respuesta que da Restrepo apunta a la perversidad del ocultamiento entre ciertas formas de violencia subjetiva y objetiva, tal y como planteamos en el capítulo anterior, cuyo resultado es la maduración y mutación de la espiral de violencia en otras formas. Lo que esta nominación pretendía era una suerte de mitificación del fenómeno —asegura Restrepo—, reduciéndolo al enfrentamiento enfermizo y bárbaro entre bandas de bandoleros liberales o conservadores que no podía ser nombrado de otra forma que como una expresión de violencia pura, simple, o —en términos de Benjamin— mítica. De tal manera, la violencia objetiva que la producía (la marginalidad del campo, la concentración de la tierra en latifundios, la crisis socio-política del Estado, el ensanchamiento de la brecha clasista, etc) quedaba encubierta “tras una designación abstracta y tras

¹⁹ *La rebelión de los oficios inútiles*, última novela de Daniel Ferreira (no incluida en nuestro corpus), trata específicamente sobre la Violencia bipartidista.

explicaciones que a todos lavan las manos” (1985, p. 119). Lo que deja de manifiesto la Violencia, en la concepción misma de su nombre, es una forma de imposición simbólica —violenta también, tal como hemos visto—, en la que se pretende construir la Historia de la nación desde el discurso de un poder verticalizado.

En *Nación y narración de la violencia en Colombia*, María Helena Rueda hace especial énfasis en el punto anterior. Recurriendo a Benedict Anderson y a su análisis sobre la relación de las narraciones históricas de hechos violentos con la construcción del concepto de nación, Rueda explica cómo la Historia moderna de la nación colombiana se construye desde la narración conjunta de dos hechos históricos claves: la Independencia como violencia fundacional y las guerras del siglo XIX como *violencias resueltas* luego de la Regeneración de Rafael Núñez. En este orden de ideas, la autora se pregunta qué papel ocupan las narraciones de la Violencia cuando se trata de conflictos aún no resueltos que perduran hasta hoy (Rueda, 2008). Pues bien, la Historia de la nación colombiana, en relación con sus violencias, sigue siendo una Historia que intenta ocultar la violencia objetiva de sus conflictos bajo la idea de lo ya resuelto. “El olvido ha sido el mecanismo de defensa utilizado por la clase dominante para negar una historia de explotación y atropellos”, puntualiza Escobar Mesa (1997, p. 111). Los ejemplos se siguen repitiendo: la denominación de *guerrilla* para los grupos campesinos organizados a partir del Frente Nacional y la “pacificación” previa hecha por los militares no fueron sino maneras de re-nombrar un conflicto bajo la premisa de que la situación anterior de violencia bandolera había sido *superada* gracias al pacto político del Frente Nacional. Algo similar ocurrió en 2005 con la desmovilización paramilitar, pues los remanentes jamás desmovilizados de estas fuerzas fueron *re-nombrados* como Bacrim o Bandas Criminales, en un intento por considerar *superada* la etapa de violencia paramilitar. Hoy en día, con el llamado post-conflicto del gobierno de Santos, se intenta algo similar: considerar *superada* la etapa del conflicto de guerrillas. Se superan manifestaciones subjetivas de violencia, pero la prevalencia de las violencias sistémicas y simbólicas que las generan siguen produciendo nuevas y variadas formas de violencia, que a su vez vuelven a reproducir nuevas explosiones subjetivas.

Volvemos así al punto de Arendt tratado en el capítulo anterior: la violencia estalla allí donde el poder manifiesta su ausencia. Es decir, si el Estado no asume su papel en la solución objetiva de los conflictos, más allá de re-nombrarlos, si sigue fragmentado y ausente, la violencia seguirá reproduciéndose. A esto se refiere Daniel Pecaualt cuando habla de la fragmentación del poder estatal como causa de la Violencia política de los años 50. Para Pecaualt, la fragmentación del poder estatal se manifiesta, por un lado, en su ausencia y vacío en zonas donde éste termina siendo suplido por fuerzas económicas y políticas de dominación local; y por otra parte, en la absoluta separación entre éste y las clases populares, entre las cuales los partidos políticos tradicionales juegan un rol de “relativa unificación” (1985, p. 181), aunque siempre desde sus propios intereses. Para Pecaualt, —tal como observaba Arendt al analizar brotes de violencia en Estados Unidos y Europa—, la Violencia en Colombia (y bien podríamos extender este análisis hasta las problemáticas actuales de la neo-violencia en

su apatía política) está asociada a la incapacidad de la acción política de las bases sociales para expresar activamente sus conflictos y luchas, reduciéndolos al lenguaje instrumentalista de la oposición partidista (Pecault, 1985).

Así las cosas, la respuesta a la pregunta que se plantea Rueda respecto a la construcción de la Historia desde la narración de la Violencia, viene dada en la importancia de los relatos alternos en la construcción de esa Historia. Contrariamente a la Historia emitida desde los centros de poder, estos relatos no tratan de hechos *superados* de violencia, sino de hechos *acumulados* de violencia. El objetivo, entonces, y siguiendo a Rueda, no es hacer un duelo colectivo desde el olvido-recuerdo de los hechos nefastos de violencia para construirnos como nación (tal como lo propone la concepción moderna), se trata, más bien, del recuerdo constante para no olvidar lo sucedido. Y para esto, Rueda ve en las narraciones literarias de cuentos, novelas y testimonios de la Violencia una herramienta fundamental (Rueda, 2008).

El cataclismo social de la Violencia política bipartidista de aquella época permitió entonces que la literatura colombiana encontrara su propia voz, estableciendo una identidad propia. Un acercamiento a las novelas producidas en aquella época *sobre* o *de* la Violencia, tal como veremos de inmediato, nos ha permitido establecer lazos comunes entre las representaciones literarias de esa genealogía específica y las de la neo-violencia que pretendemos estudiar.

Sería suficiente una lectura del último informe del Grupo de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), para inferir que no sólo la situación no ha cambiado sino que ha empeorado desde entonces²⁰. Aunque las cifras son siempre imprecisas, se calcula que la Violencia pudo haber dejado un saldo de 200 mil muertes y más de 2 millones de exiliados (Escobar, 1997, p. 99). Vivimos, no hay duda, en lo que M. Hernández denomina “el eterno retorno de la violencia” (2000), en un ciclo que sigue reproduciéndose, nutriéndose de los residuos de los conflictos no solucionados del pasado. Esos más de 2 millones de desplazados víctimas del terror irán a engrosar las periferias de las ciudades generando a su vez marginalidad y más violencia; una de las novelas emblemáticas de este período, *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón, narra este proceso de desterritorialización. Este fenómeno, sin embargo, es propio también de nuestros días, y aunque el desplazamiento forzado sigue dándose, se observan en tiempos neo-violentos otro tipo de desterritorializaciones, también violentas.

²⁰ Según el informe, realizado por Gobierno Nacional a través del Centro Nacional de Memoria Histórica, entre los años 1958 y 2012 (el informe deja por fuera las víctimas de la Violencia bipartidista y arranca desde el año 58 en que se conforma el Frente Nacional y las Farc empiezan a orientarse como agrupación guerrillera organizada) el conflicto armado ha causado la muerte de 218.094 personas de las que el 81% han sido civiles. Solamente entre 1985 y 2012 se han registrado 1.982 casos de masacres que han dejado más de 11 mil víctimas. Para consultar las estadísticas completas del conflicto armado en Colombia, puede visitarse un resumen del informe citado en el siguiente link:

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html>

La desterritorialización que en la Violencia llevaba del campo a las ciudades, en la contemporaneidad se produce en el interior de la ciudad misma, como producto de la exclusión y la segmentación socio-económica, tal como sucede en *Angosta* (2004) de Héctor Abad Fasciolince. Pero tal despojo interno es también parte de esta nueva literatura, en la cual la ciudad violentada ejerce el poder simbólico de la exclusión. Así lo vemos en novelas como *Tres ataúdes blanco* (Ungar, 2010) o *La balada de los bandoleros baladíes* (Ferreira, 2010), en las que hay ciudades de miedo y miseria que crecen al interior de la “gran ciudad”, que a su vez desconoce y le da la espalda a esas otras “pequeñas ciudades”. En *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011), la desterritorialización también se produce al interior de la ciudad misma, asociada al miedo que aleja y excluye al personaje de ciertos sectores que le recuerdan la violencia de la que ha sido víctima. Fabián, el personaje factótum de *La muerte del obrero* (Brito, 2014), es de igual forma un personaje desterritorializado a causa de la violencia económica que opera sobre él y que no sólo le impide encontrar un trabajo digno, sino que lo aleja cada vez más de esa ciudad-letrada, ciudad-deseo que su vocación de escritor anhela, acercándolo a la ciudad-residuo, ciudad-cantera, ciudad-esclavizada de una sociedad organizada a partir del predominio absoluto del flujo económico por encima del flujo de saberes.

A diferencia de los intelectuales y de las clases políticas dominantes en épocas de la Violencia, los campesinos aterrorizados y desterritorializados no olvidan. En ellos, dice Escobar Mesa, permanece la memoria viva de sus muertos y de las masacres que debieron presenciar (1997, p. 112). Asistimos entonces a la convivencia de dos extremos: el olvido institucional y la memoria sangrante que sigue evocando la muerte, alimentándose del odio, el resentimiento y la ira. Una memoria que aún hoy no ha sido sanada. Por eso mismo, el tema principal de una novela como *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011) es precisamente el de la memoria: ¿debemos recordar o debemos olvidar nuestra memoria violenta y construirnos desde el olvido? La construcción de nación que empieza a plantearse desde la literatura de la Violencia, y que se recoge en la literatura de la neo-violencia, no es desde el duelo del olvido-recuerdo de un momento histórico violento, sino desde el recuerdo de la condición presente y latente de la misma violencia, es decir, en la concepción de una nación violentada de la que la literatura da cuenta, anteponiendo al olvido el recuerdo de nuestra violencia en un intento de escribir la historia de una nueva nación en la que la violencia deberá ser entendida para evitar que sea repetida. Lo que se configura aquí —tal como veremos en el siguiente capítulo— es cómo hacer el duelo nacional dentro de la melancolía.

Volviendo a la literatura de la Violencia, la completa clasificación que de ella hace Augusto Escobar Mesa en *Literatura y violencia en la línea de fuego* (contabiliza ahí un total de 70 novelas y un centenar de cuentos en el período comprendido entre 1948-1967) permite clasificarla en dos grandes grupos. El primero de ellos, que denomina *de la Violencia*, se basó en la descripción clara, detallada y hasta sensacionalista de hechos históricos directos, centrándose en las escenas de masacres, muertes y cadáveres. Hay, en este primer grupo, un predominio del testimonio y una abierta intención ideológica de sus autores, pertenecientes a

uno u otro de los espectros políticos en contienda; hay, de igual forma, una casi nula construcción literaria de personajes, tiempos y espacios. Una etapa posterior, que Escobar denomina *sobre la Violencia*, presentó una serie de novelas que intentaron ficcionar el conflicto a través de argumentos más elaborados, dejando de lado las narraciones cruentas y apegadas a los hechos históricos para centrarse en cómo narrar los personajes, los ambientes, y sobre todo, las consecuencias que la Violencia iba produciendo a su paso. Pertenecen a este grupo las novelas más emblemáticas sobre este fenómeno, como el caso de *La mala hora* (1960), *El Coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez; *Marea de ratas* (1960) de Arturo Echeverri Mejía; *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo; *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, y *La Casa Grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, entre otras (Escobar, 1997: 113-138). Habría que incluir en este grupo (Escobar Mesa no lo hace pero sí Laura Restrepo en el ensayo antes citado) la novela de Gustavo Álvarez Gardeazabal *Cóndores no entierran todos los días* (1972); Escobar Mesa también deja fuera *La hojarasca* (1955), primera novela de García Márquez que sin duda debería estar incluida entre las novelas sobre este fenómeno y de la que hablaremos más adelante.

En este intento por establecer lazos entre un estilo y otro de representación literaria de la violencia, bien valdría la pena detenernos, momentáneamente, en algunos casos. En primera instancia, resulta significativo que la literatura de la neo-violencia, en su condición de generación receptora de conflictos sociales y de tradiciones narrativas sobre los mismos, logre conjugar en su estilo los dos extremos estéticos de estas novelas de la Violencia: por un lado, encontramos el hiperrealismo de la primera ola de novelas en obras de Daniel Ferreira y Antonio Ungar; por otra parte, también está latente, y de manera mucho más simbólica e incluso alegórica, la presencia ambiental de la violencia como un hecho que trasciende lo meramente fáctico lo que caracteriza a las novelas de la segunda ola de la Violencia. Habría que notar, sin embargo, respecto a esto último, la enorme diferencia entre el enfoque de la Violencia y el de la neo-violencia, pues en esta última el fenómeno deja de tener referentes de origen específico para pasar al terreno de la normalización absoluta, un punto crucial que pasaremos a analizar en el siguiente epígrafe.

Otra similitud podríamos establecerla, guardando las proporciones, entre *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (Zalamea, 1952) y una novela como *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010). En la primera, Jorge Zalamea narra la vida y muerte de un político déspota (alusión a Laureano Gómez) que aterroriza al pueblo con sus brigadas de muerte y su labia retórica. Esta idea la retoma Ungar a través del Presidente Del Pito (alusión vedada a Álvaro Uribe Vélez). Por supuesto, el lazo común no está tanto en la cercanía fácil de dos personajes —algo más bien común en la literatura latinoamericana a través de la figura del dictador—, como en el hecho evidente que desde los años 40 hasta hoy la forma de hacer política sigue

siendo similar, sustentada en última instancia en un lenguaje violentado que violenta al otro desde lo simbólico: Del Pito es el *Burundín-Burundá* de la literatura de la neo-violencia²¹.

Por último, es imposible pasar por alto en este análisis una novela como *La hojarasca* (1955) en la que García Márquez muestra el paso de la violencia (bajo la metáfora ruinosa de la hojarasca y de un cadáver insepulto) a través de los ojos de un niño que, por primera vez — y guiado por adultos—, se enfrenta a la muerte. García Márquez habla en su novela sobre la ruina de la hojarasca (alusión a la modernización bananera) como un símil de la ruina de la muerte, diciéndonos que la clave de la muerte no está en el cadáver insepulto sino en la relación de ésta con los vivos. Asistimos, entonces, a la reacción de una nueva generación ante la violencia, encarnada en ese niño que crecerá rodeado de muerte y cadáveres, y quien deberá aprender a incorporarlos a su cotidianidad. Veremos, en su momento, cómo la literatura de la neo-violencia construye también una idea generacional de la ruina acudiendo a metáforas como la de la Madre-Nación, aunque bajo un sentido político completamente distinto al planteado por García Márquez en esta novela: será la Madre-Nación del niño la que tratará de protegerlo de una violencia que califica como espectáculo, aunque la manifestación de esa violencia sea inevitable. En la literatura de la neo-violencia la relación de la Madre-Nación con la nueva generación violentada está dada en un sentido totalmente contrario, y en gran medida despolitizado, ya no como espectáculo que distorsiona el entorno, sino como espectáculo naturalizado con el entorno. Sobre este punto volveremos más adelante.

En lo referente a la literatura del narcotráfico, ésta se ha centrado en dos grandes aspectos: por un lado, en la recreación del ascenso y declive de la figura del capo, como en *El leopardo al sol* (Restrepo, 1993), *El divino* (Álvarez Gardeazábal, 1986) —una de las primeras en su género— o *Cartas cruzadas* (Jaramillo Agudelo, 1995); y por otro lado, en la descripción, a veces escandalosa y explícita, de hechos violentos, de las consecuencias directas del fenómeno de las drogas y de las violencias alternas que genera, propiciando toda una serie de novelas que el escritor antioqueño Héctor Abad Fasciolince denominó *sicaresca*, y entre las cuales sobresalen *La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994) —que da origen a este subgénero— y *Rosario Tijeras* (Franco, 1999). Basándonos en los estudios de Juan Alberto Blanco (2011) y José Cardona (2000), intentaremos ofrecer un panorama general de este aspecto de la literatura y el narcotráfico.

La Violencia bipartidista de mediados del siglo XX y la aparición del narcotráfico hacia finales de la década del 70 son los dos acontecimientos de mayor repercusión violenta que ha vivido el país, en tanto que sus consecuencias y sus prácticas siguen vivas. Para Cardona, estas dos problemáticas no corresponden, de ninguna manera, a hechos socio-políticos aislados, sino que son el resultado directo de una lógica capitalista perversa (2000, p.

²¹ Un estudio posterior que ligue literatura y política, y que escapa a los propósitos de esta *mémoire*, debería profundizar en el análisis de la figura burundanesca de Uribe Vélez.

382)²². En el caso de la Violencia, un país que aún mantenía abiertas muchas de las heridas de las Guerras Civiles de finales del XIX, se enfrenta a una disputa por la tierra, generando, como bien señala el autor, y como ya hemos dicho, la naciente proletarización de las bases más populares que ingresarán a las líneas de producción de las nacientes industrias. “Considerando distancias de orden económico y social, Colombia vivía una especie de revolución industrial como la que conocieron las sociedades capitalistas desarrolladas, con todas las cargas de rigor contra las clases populares” (Cardona, 2000, p. 382).

El narcotráfico es también producto de esto. Si las lógicas sistémicas del capitalismo, en un país desestructurado para enfrentarlas, han generado una crisis social y una desigualdad generalizada, el advenimiento de un mundo que gira en torno a las lógicas del mercado, donde lo único importante es el poder del capital para acceder a un mundo exclusivo, la posibilidad de mecanismos ilegales, como el narcotráfico, en sectores desfavorecidos surge como un medio fácil y veloz para acceder a ese mundo-mercado del capital (Cardona, 2000, p. 381-383). Una de las tesis de Cardona en su ensayo es que el sistema político colombiano moderno, aquel que se desarrolla entre la Violencia y el narcotráfico, en plena mitad del siglo XX, ha hecho del estado de sitio un arma eficaz de gobierno. La imposición de este estado de sitio se ha dado no sólo como fuerza represiva para mantener el orden público, sino también como represión sobre “la conciencia del país, por lo tanto, sobre la palabra” (2000, p. 379). Cardona entiende, por supuesto, que la conciencia política de una nación está cimentada sobre la acción del lenguaje, tal como explica Arendt. Este sitio de la palabra ha pasado de reprimir la opinión, durante la Violencia bipartidista, a un estado social de derecho en aparente libertad de opinión, pero que a través de sus discursos sigue fomentando la violencia simbólica hacia los otros y desviando la mirada de sus propios conflictos como sociedad (Cardona, 2000).

En este orden de ideas, y ante una palabra sitiada, la literatura aparece como una forma de romper el cerco. Una mirada rápida sobre las novelas más importantes de este género nos permitirá comprender los intereses de esta narrativa con el objeto de plantear posibles puntos comunes y diferenciaciones con la literatura de la neo-violencia en lo que al tema del narcotráfico se refiere. En esta revisión, habría que mencionar *El divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, que Cardona califica como pionera del género; la novela narra el ascenso de un hombre humilde al mundo del narcotráfico y su posterior declive (2000, p. 383). Otras novelas narrarán desde diferentes ángulos el interior del mundo de las drogas y la transformación de personajes comunes en mafiosos; ejemplo de esto último son *El divino* o *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo quien, a través de la técnica epistolar, narra la conversión de un humilde profesor de literatura en traficante de drogas en un intento por mostrar cómo el negocio de las drogas es capaz también de transformar con su influjo de dinero fácil a aquellos más ilustrados (Cardona, 2000, p. 494). También desde dentro, pero ahora con la intención de retratar las lógicas y dinámicas del negocio de las drogas aparecen

²² Autores como Jesús Martín-Barbero trabajan sus análisis sobre la violencia en Colombia precisamente sobre este aspecto residual del capitalismo y de la modernidad. Ver: Jesús Martín Barbero (2001). *Al sur de la modernidad*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

novelas como *El leopardo al sol* (Restrepo, 1993) y *Testamento de un hombre de negocios* (2004) de Luis Fayad. La primera se vale de la técnica de la polifonía para proyectar la voz de un narrador en tercera persona que contradice, refuerza, niega o reafirma una pluralidad de voces en primera persona, presentadas como testigos del enfrentamiento a sangre y fuego entre dos familias mafiosas de la costa norte del país, epicentro argumental de la novela de Restrepo (Cardona, 2000, p. 384-391). Fayad, por su parte, logra con su novela retratar a una familia vinculada durante generaciones al negocio de la droga. La imagen de una familia mafiosa es la metáfora de una nación que durante décadas ha estado inmersa en el negocio del dinero fácil, así como de una sociedad que, en todos sus estamentos de poder, está dispuesta a involucrarse en el negocio con tal de mantener sus posiciones y apariencias (Blanco, 2011, p. 143)²³.

Ahora bien, si novelas como *El leopardo al sol* recrean el mundo del narcotráfico desde adentro, *La virgen de los sicarios* (1994), como ya dijimos, lo hace desde las letales consecuencias que este engendra al producir niños exterminadores, asesinos del narcotráfico. En nuestro intento por plantear puntos comunes con la literatura de la neo-violencia, resulta interesante detenernos momentáneamente en la obra de Fernando Vallejo. Un primer punto que vale la pena explorar es la novedosa representación que hace a finales del siglo XX de una nueva forma de violencia. En última instancia, lo que *La virgen de los sicarios* plantea es la lucha entre dos formas de ver el mundo, dos formas de construirlo y también de violentarlo. El personaje narrador (anónimo alter-ego de Vallejo) es un viejo gramático homosexual que se enamora de un joven sicario, que si bien lo deslumbra física y sexualmente, lo aturde política y éticamente. Se trata de dos seres devastados por la violencia, unidos en esa devastación, pero separados abismalmente, no tanto por las violencias que a cada uno le tocó vivir, sino por las consecuencias que esas mismas violencias suponen en sus concepciones del mundo. Aunque el viejo gramático se familiariza con la jerga de la violencia, no puede entender del todo el nuevo lenguaje ético y estético de la neo-violencia, que se materializa en Alexis, aunque llegue a justificar sus acciones. El del viejo letrado es un mundo golpeado por la vieja Violencia bipartidista, “es que Colombia cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre” (Vallejo, 2002, p. 15). El narrador, además, se autodenomina “la memoria de Colombia” (2002, p. 29). El mundo de Alexis, en cambio, el de la violencia residual del capitalismo (narcotráfico), y es también la violencia simbólica de la imposición del consumo:

²³ Juan Alberto Blanco amplía aún más la clasificación de esta literatura del narcotráfico a otra serie de subgéneros que se desprenden de ella, tales como la novela testimonial, dentro de la cual vale la pena mencionar a *Sangre Ajena* (2000) de Arturo Alape; o la novela negra, como *La mujer que sabía demasiado* (2006) de Silvia Galvis; erótica, como el caso de *Fragmentos de amor furtivo* (1998) de Héctor Abad Fasciolince; histórica, como *Lara* (2008) de Nahum Montt; política, como *El eskimal y la mariposa* (2004), también de Montt; musical, como *Quítate de la vía perico* (2001) de Umberto Valverde; intimista, como *Happy birthday, Capo* (2008) de José Libardo Porras; *queer*, subgénero en el que Blanco incluye a *La virgen de los sicarios*; social-cultural, como *Delirio* (2004) de Laura Restrepo; y hasta futurista, como *El cerco de Bogotá* (2004) de Santiago Gamboa (Blanco, 2011: 150). Habría que incluir, además, algunas otras: entre las novelas de corte futurista relacionadas con la violencia del narcotráfico, bien podría estar *Angosta* (2004), también de Abad Fasciolince; y, por supuesto, la ya mencionada vertiente *sicaresca* del género, en la que destaca *Rosario Tijeras*.

Alexis mata para vestir a la moda. De esta forma, mientras uno representa una forma de violencia que “muere” en su transformación, y que —como veremos— se resiste a morir, el otro representa la nueva violencia que nace.

Ahora bien, si García Márquez recoge y reinterpreta en su obra la violencia de las guerras civiles hasta los conflictos bipartidistas de los años 50, la literatura de Vallejo lo hará a partir de ese punto (el escritor nace en 1942) hasta las consecuencias del narcotráfico en la sociedad. Lo anterior no sólo está presente en *La virgen de los sicarios* —novela donde sigue primando la exposición más directa de la violencia de Medellín—, sino de manera más clara en el conjunto de toda su obra, en la que esta violencia se expresa de manera más nítida en lo simbólico del lenguaje. El tema de lo discursivo en Vallejo es especialmente significativo en lo relacionado con la violencia y suele articularse en un doble plano, pues es consecuencia simbólica de la violencia expresada en la ira de su lenguaje, pero es también al mismo tiempo imposición simbólica del mismo lenguaje. En el primer punto se acerca a la neo-violencia, en el segundo se aleja en su propio camino. Este primer aspecto, el que nos interesa ahora, se manifiesta en una voz que narra con rabia, con ira, con dolor y tristeza, la furia de un narrador descreído que ha visto la destrucción de su país y, a su lado, su propio desmoronamiento moral, su pasado, su existencia, su infancia, su propia inocencia. En *El desbarrancadero*, por ejemplo, se narra la muerte de Darío, hermano del narrador, a causa del SIDA, un hecho personal utilizado por Vallejo como parábola de la destrucción de una sociedad y un país entero carcomidos por la enfermedad y la violencia. “¡Cuál Dios, cuál patria! ¡Pendejos! Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero” (Vallejo, 2011, p. 8). Si hace referencia a hechos directos de muerte, no es para generar escozor en el lector o producir sensaciones escabrosas, sino para mostrarlos como un recuerdo despiadado de una niñez acontecida en medio del horror. Así, al describir las aguas de un río que solía visitar cuando niño, dice:

De los dos partidos que dividieron a Colombia en azul y rojo con un tajo de machete no quedan sino los muertos, algunos sin cabeza y otros sin contar. Cadáveres decapitados de conservadores y liberales bajaban por los ríos de la patria tripulados por gallinazos (...) Y no había vivo que se le midiera a esos ríos, capaz de meterse en ellos a sacar a los muertos. Ésos de mi niñez sí que eran ríos... (2011, p. 22-23)

Este narrador, además, es capaz de poner en evidencia la carga violenta que significó para él su propia madre (metáfora, como ya hemos dicho, de la Madre-Patria), a la que llama la Loca y trata con desprecio y odio. A ella se refiere en estos términos:

Esta mujer que parecía zafada, tocada del coconut como si tuviera el cerebro más desajustado que los tobillos, en realidad estaba poseída por la maldad de un demonio que sólo existe en

Colombia puesto que sólo en Colombia hemos sido capaces de nombrarlo: la hijeputez. (2011, p. 64)

Si así describe a su madre, la casa en la que creció en un barrio burgués de Medellín será la metáfora de un país desmembrado en su alma, sembrado por profundos odios entre iguales: “A los doce hijos mi casa era un manicomio; a los veinte el manicomio era un infierno. Una Colombia en chiquito. Acabamos por detestarnos todos, por odiarnos fraternalmente los unos a los otros hasta que la vida nos dispersó” (2011, p. 161).

Esa es la violencia que se encuentra en Vallejo, una violencia simbólica, expresada a través del lenguaje, que pone de manifiesto las maneras como una sociedad infectada de conflicto influye sobre el individuo, influencia que encuentra en su literatura una manera de expresarse. Pero acaso, ¿no hay en Vallejo, en su grito destemplado y sin objeto, un llamado desesperado por restaurar un viejo orden de poder verticalizado, un retorno a la figura y a las relaciones simbólicas que el concepto de la Casa Grande representaba? Es precisamente este punto en el que se aleja de la literatura de la neo-violencia y que pasaremos a analizar en el siguiente epígrafe.

2.4 ESPECIFICIDAD DE LA LITERATURA DE LA NEO-VIOLENCIA FRENTE A LA LITERATURA DE LA VIOLENCIA Y DEL NARCOTRÁFICO.

La Violencia y el narcotráfico, como hemos visto, son dos formas del viejo conflicto socio-político colombiano. Las literaturas que las representan están, por lo tanto, absolutamente hermanadas en lo esencial, aunque presenten características distintas, así como distintas en sus características han sido las formas de manifestarse de las violencias. Como bien concluye Blanco en *Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana*, la novela del narcotráfico y todos los subgéneros que de ella se desprenden no son más que subgrupos de la gran literatura de la violencia (2011, p. 150). Es necesario, entonces, que empecemos a considerar una tercera vía, presente en la proliferación de una nueva generación de escritores (una literatura de la neo-violencia) que recoge en sus cuentos y novelas las consecuencias del influjo constante en las vidas y en la sociedad de una violencia endémica generalizada, y por consiguiente, las mutaciones de esas violencias en lo social (neo-violencia).

Esta llamada literatura de la neo-violencia, entonces, no surge de manera espontánea ni es fruto de un fenómeno aislado, sino que, por el contrario, debe ser entendida como fruto de un proceso dentro de la espiral de violencias vivida en Colombia por más de cinco décadas. Es deudora de las violencias anteriores a ella y ha mutado hasta el estado de ruina política del sujeto y de su entorno, donde la violencia se normaliza. Es esto lo que hemos tratado de sugerir al establecer ciertas similitudes con procesos de literatura-violencia anteriores. Por supuesto, es evidente que esta neo-violencia en la joven literatura colombiana tiene características propias que la diferencian de sus antecesoras. Nos concentraremos ahora en

plantear una serie de diferencias iniciales y básicas que nos ayudarán a entender mejor las características de la literatura de la neo-violencia, que pasaremos a categorizar y analizar a profundidad en el próximo capítulo. Inicialmente podemos plantear cinco grandes diferencias:

2.4.1. Ausencia de lo político-ideológico.

¿Es la literatura de la neo-de la violencia una literatura pospolítica? Uno estaría tentado a responder que sí, pero sin duda pecaríamos de simplistas. La pregunta adecuada, entonces, sería ¿de qué manera la literatura de la neo-violencia se aproxima a lo político? Sería falso afirmar que novelas como *La balada de los bandoleros baladías* (Ferreira, 2011) o *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010), por mencionar sólo dos, no presentan en sus mundos literarios una compleja visión de lo político. Es decir, la violencia que en ellas se manifiesta no deja de ser política aunque sus historias no se interesen abiertamente en el hecho político-ideológico-partidista. Es aquí donde radica la diferencia esencial con visiones anteriores de la literatura *de o sobre* la Violencia, e incluso, con la literatura del narcotráfico.

Ya vimos que una primera generación de novelas de la Violencia manifestaba abiertamente su ideología política, conservadora o liberal; incluso la segunda ola de novelas, en las que el influjo marcadamente ideológico desaparece, las tendencias políticas siguen presentes²⁴. En su estudio, Escobar Mesa concluye que de las 70 novelas *de o sobre* la Violencia publicadas entre 1948 y 1967 que analiza en su estudio, sólo 14 (20%) superan el sesgo ideológico; las demás están mayoritariamente adscritas a la tendencia Liberal (49, 70%), y una minoría se corresponde con tendencias políticas del partido Conservador (7, 10%). Los 57 escritores que producen estas obras son, igualmente, militantes o comparten la visión de alguno de los dos partidos tradicionales (liberales en un 72% y conservadores en un 14%), y un 14%, 8 de ellos, tiene una visión progresista (Escobar, 1997, p. 135-136). Novelas como *La Mala Hora* de García Márquez, por ejemplo, si bien no acusan una tendencia política marcada sí presentan una inclinación por la rebelión y la lucha armada para la restauración de derechos. La literatura colombiana fue variando poco a poco este marcado enfoque ideológico y, entre los años 70 y 80, escritores nacidos tras la Revolución Cubana y los nuevos procesos socio-políticos de América Latina fueron dejando ver sus posiciones sociales y de izquierda, retratando la convulsa situación de los movimientos guerrilleros y sus enclaves urbanos en el país. Tal es el caso de escritores como Laura Restrepo o Antonio Caballero, autor este último de *Sin remedio* (1984), o incluso de Arturo Alape con *Las muertes de Tirofijo* (1972). Aunque esta literatura está muy lejos de la visión panfletaria de

²⁴ Aunque hay obras de carácter netamente testimonial que se publican después del año 1958 y otras literariamente más elaboradas que se publican antes de ese año, podríamos decir que, en términos generales, Escobar Mesa establece el año 1958, el mismo del Frente Nacional y la publicación de *El coronel no tiene quien le escriba*, como el punto de quiebre entre las novelas *de la* Violencia y las novelas *sobre* la Violencia. Las primeras aparecen entre 1949 y 1958, y las segundas entre 1958 y 1967. (Escobar Mesa, 2000)

aquella primera ola *de* la Violencia, la posición política de sus autores seguía siendo fácilmente identificable²⁵.

Toda la violencia que se desprende del enfoque político anterior bien podría estudiarse a partir del análisis de Ariel Dorfman respecto a los movimientos verticales y horizontales de la violencia presentes en la literatura latinoamericana previa al *boom* y durante el *boom*. Para Dorfman, la violencia en la literatura latinoamericana de esa época se explicaría como una suerte de movimiento vertical del poder ejercido desde arriba hacia las bases populares (que también llama violencia opresora), o desde abajo hacia arriba para frenar la verticalidad de la opresión del poder. Tal movimiento produce, a su vez, la respuesta horizontalizada de la violencia, donde el ser-personaje violenta al otro, o se defiende del otro, como respuesta a esa verticalidad de la violencia (Dorfman, 1972). La explicación de Dorfman, por supuesto, es también muy política, y responde a las características propias de una literatura que, como él mismo plantea, tenía como fin último, o bien la denuncia de las atrocidades ejercidas desde la verticalidad del poder, o bien la crítica política desde la construcción novelada de esa verticalidad a través de la propagación horizontal de la violencia (Dorfman, 1972).

Pero en la literatura de la neo-violencia aquel movimiento cambia drásticamente. Lo político, si bien está presente, no lo está desde la afiliación ideológica y tampoco desde la crítica social. Lo político viene dado desde la desmitificación, la sátira y la construcción de la emancipación desde la ruina del personaje y su entorno, no desde el compromiso crítico-ideológico. Cuando en esta nueva literatura existe la presencia de un representante del mundo político, como en el caso de *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010), esta se da desde el cinismo y la burla. En esta novela la ideología ha sido superada por un tema básicamente estético, de mercado, es decir, la ideología política es un producto intercambiable dentro del mercado político. En la novela, el personaje principal es convertido en el famoso candidato “adalid de los hambrientos y única esperanza de los pobres” (2010, p. 19), tal como Ungar lo describe a lo largo de la novela. El lenguaje de *Tres ataúdes blancos*, de por sí satírico, se acentúa mucho más a la hora de referirse a los representantes de la política: “Oh Pedro Akira, voz de los desposeídos, único firme y capaz de ir en contra de eso (de ése)” (2010, p. 19). Eso, ése, es Tomás Del Pito, el lado político opuesto; al evocar su nombre, el narrador suele llamar al “capo di tutti i capi. Al mayor de los enanos. Al diminuto presidente Del Pito (reptil humanoide, tenebroso regidor y rey: minúsculo y vitalicio presidente de mi bienamada República de Miranda)” (2010, p. 31). Es la política del extremo, cuya única intención es la de construir una imagen mesiánica del político: o bien el sobreviviente, invencible, capaz de vencer a las balas de los malvados, en el caso de Akira; o bien la del político salvador del enemigo guerrillero, en el caso de Del Pito.

²⁵ Esa aparente aptitud despolitizada de la neo-literatura tampoco surge de la nada. En *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995*, Luz Mary Giraldo (2000) presenta un amplio recorrido del cambio de enfoque de estas generaciones, que llegará a su culmen con la generación de la neo-literatura.

2.4.2. Mito, criminales y capos.

La presencia de lo mítico ha sido una constante en la literatura latinoamericana. Tal como apunta González Echeverría en *Mito y Archivo*, la tendencia de gran parte de nuestra literatura ha sido la de contarse a través de la reescritura de los mitos y la historia, centrándose en la mitificación del origen, de la fundación y del redescubrimiento. Esta reescritura literaria llegaría a su climax con *Los pasos perdidos* y *Cien años de soledad* (González, 1998). La presencia de lo mítico-cosmológico precolombino en su choque con lo mítico-cristiano europeo produce un primer síntoma de violencia simbólica, que Frantz Fanon explica como una de las tantas maneras de la estructura simbólica colonial para imponer su poderío sobre el colonizado, pues será en esa reorganización de los mitos donde este último “va a extraer las inhibiciones de su agresividad”, de tal forma que las fuerzas del colono resultan mínimas ante las fuerzas sobrenaturales del mito, por consiguiente, “ya no hay que luchar realmente contra ellas puesto lo que cuenta es la temible adversidad de las estructuras míticas” (Fanon, 1963, p. 27). Por lo tanto, para Fanon la emancipación de lo colonial debe pasar también por una emancipación de lo mítico o, al menos, por una nueva escritura de estos mitos, que es lo que estudia González Echeverría en su libro.

Ahora, en ese intento emancipador, en esa re-construcción de los mitos, en el “ejercicio de la violencia, en su proyecto de liberación”, como anota Fanon (1963, p. 28), el hombre colonizado por el mito-represivo buscará crear un contra-mito que, a su vez, mitifique su acción rebelde. La literatura de la Violencia así lo hizo; todas las figuras legendarias que surgen de esa lucha, terminan siendo mitificadas en un proceso también descrito por Fanon, en el que “el bandido” se convierte en “faro, modelo de acción, héroe” (1963, p. 34). Obras como *Las muertes de Tirofijo* (Alape, 1972) echan mano de una construcción del líder guerrillero a partir del “mito de su inmortalidad y su ubicuidad” (Restrepo, 1985, p. 149). El mito del líder guerrillero al que es imposible herir, o doblegar por la autoridad, será capaz de instaurar un nuevo derecho que se sitúa por encima del poder legítimo (Benjamin, 2012). Es por esta misma razón, por ejemplo, que *La mala hora* de García Márquez culmina con una especie de presencia redentora y mítica de la guerrilla que, rota la falsa tregua, se arma en las montañas como forma de lucha ante la crisis social que se sigue viviendo.

—Anoche hubo serenata—dijo [el padre Ángel].

—De plomo—confirmó Mina—. Sonaron disparos hasta hace poco (...)

—¿Dónde?

—Por todos lados—dijo Mina—. Parece que se volvieron locos buscando hojas clandestinas (...) La cárcel está llena, pero dicen que los hombres se están echando al monte para meterse en las guerrillas. (García Márquez, 1974, p. 187)

La literatura de la neo-violencia, entonces, propone una nueva re-escritura de los mitos, ya no desde la re-fundación de García Márquez y Carpentier, o desde la mitificación del contra-mito rebelde, sino desde la sátira a la idea mesiánica del político redentor y del revolucionario. Tal como lo deja ver el ejemplo del acápite anterior, en *Tres ataúdes blancos* Ungar nombra a Akira —líder de izquierda del partido Amarillo—, “único defensor de todos los débiles”, “voz de los desposeídos”, (2010, p. 19), mientras que Tomás del Pito, Presidente en ejercicio vinculado con el narcotráfico y el paramilitarismo, es visto por sus seguidores como “nuestro líder”, satirizado por el protagonista, que lo nombra como el “benignísimo premier”, “el magnánimo” o, haciendo referencia a su estatura, como “nuestro minúsculo magnánimo” o, incluso, cargándolo con connotaciones religiosas, describe “sus ojitos de divino niño” (2010, p. 62). Nuestra realidad política no está lejos de lo anterior: Jorge Eliécer Gaitán se autodenominaba “el Pueblo” y el ex presidente Álvaro Uribe —por citar sólo dos ejemplos muy diferentes— en sus campañas presidenciales y durante el ejercicio de sus dos mandatos solía hacer constante referencia a temas e imágenes religiosas en un intento de mitificación mesiánica de su persona como salvador del país ante el demonio de la guerrilla. La literatura de la neo-violencia y, en este caso, Ungar en su novela, echa mano de la tradición mitificadora del mesías político y del rebelde inmortal presente en el subconsciente popular para satirizar esa misma idea mesiánica pues, en este caso, a diferencia de la muerte legendaria de *Tirolfijo*, el político sí está muerto, pero el pueblo, carente de representación, necesita creer que sigue vivo. Lo anterior no es más que otra de las formas en que la literatura de la neo-violencia representa la muerte del yo político.

La desmitificación también se da desde la ruina de los mitos fundadores. En otra escena de *Tres ataúdes blancos*, Ada Neira, la enfermera novia del protagonista —además es artista plástica aficionada y es también perseguida por las fuerzas oscuras de la ultraderecha—, en un acceso de locura empieza a construir pequeños muñecos de porcelana que representan próceres de la independencia, mártires de la Patria, figuras míticas según la tradición histórica de la Nación. Pues bien, Ada Neira construye sus “mártires de porcelana” de manera deforme, con extremidades incompletas; son “héroes mutilados”, adefesios de la historia, “lisiados de porcelana”, a los que luego les susurra “pidiéndoles favores como si fueran vírgenes. El bienestar de la Patria, de los pobres, de los enfermos, de los otros lisiados,” (Ungar, 2011, p. 198-199). Lo que Ada está haciendo es una manera de recalcar, a través de las deformidades de sus muñecos, las deformaciones de la patria que los mártires reales construyeron: “Acabo también insultando a los modelos, a los mártires reales de la maldita Patria, que no hicieron ni cambiaron nada, que solamente se hicieron matar” (2011, p. 199). Estos personajes ya no interesan como figuras históricas, ni en su carácter político o mítico, al menos no desde el carácter político que la Historia ha querido impregnar en ellos. Ada Neira resignifica ese carácter a través de una iconografía deforme, es decir, el ícono cultural del héroe encarna la resignificación política del mismo.

Desde este enfoque vale la pena analizar el título de una novela como *La balada de los bandoleros baladíes* (Ferreira, 2010). El vocablo “bandolero” fue utilizado por las

instituciones para despolitizar el conflicto social durante la Violencia, pues reducía el fenómeno a un asunto de bandas criminales. El vocablo es desmitificado por Ferreira al concebirlo desde su acepción más baladí: los bandoleros ya no son sanguinarios criminales ni legendarios guerrilleros, los bandoleros de la literatura de la neo-violencia son gente del común que ha sido violentada, que han sufrido todo tipo de violencias subjetivas y objetivas, bandoleros triviales y superficiales, no míticos.

La figura del capo en la literatura colombiana participa de esta misma lógica; se trata de una nueva especie de figura mítica, en el sentido de Benjamin, no sólo porque se opone a la fuerza legal, sino porque deja ver en sí misma el trasfondo objetivo de donde surge: es la oposición a la violencia sistémico-económica la que lo ha producido. El capo se hace humano, íntimo, cercano y, aunque se muestre su ascenso y descenso en el mundo de la ilegalidad, aunque muera abaleado sobre un tejado —como el Pablo real y el Pablo ficcionado de *Happy birthday, Capo*—, esa humanización no es más que una manera de mitificar su figura, tal como vimos en el *meme* anteriormente analizado.

A diferencia de la literatura previa, la literatura de la neo-violencia alude al narcotráfico sin interesarse en el capo mafioso, ni en su vida, lujos y excesos, ni en su ascenso y descenso en el mundo del tráfico. A esta nueva literatura tampoco le interesan los asesinos, secuaces o sicarios que colaboran con él. La neo-violencia del narcotráfico está dada en lo que este fenómeno ha producido en la sociedad más allá de su influjo directo: la cultura mafiosa más allá de las comunas y de la jerga violentada de *La virgen de los sicarios* o *Rosario Tijeras*. A esta nueva literatura le interesa lo que este fenómeno ocasiona en un simple profesor universitario que un día conoce por casualidad a un ex piloto que transportaba cocaína en avionetas, como en *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011); o lo que produce en una joven que encuentra en su adicción a la cocaína una salida a su realidad, como en *Cárcel blanca*, el mini cuento de Liliana Carbone en *Señales de ruta* (2008). Ahora, no es que la *figura* de los narcos no interese, sigue interesando, pero solo como figura legendaria, como producto estético y cultural, incluso como ícono e imagen. En *La muerte del obrero* (Brito, 2014), hay también una leve alusión al narcotráfico a través de Fredy, antiguo amigo de escuela de Fabián, el protagonista. Fredy ha empezado a “traquetear”²⁶ ante la falta de trabajo, “¿Qué más voy a hacer con este desempleo tan tenaz?” (2014, p. 25), le dice a su amigo. Su paso fugaz por la novela es una manera de dar a entender que el tema del narcotráfico, y la figura del narcotraficante, ya forma parte de un panorama corriente y vulgarizado; si no hay una sola referencia a su ascenso al mundo de la ilegalidad es porque la ilegalidad que personifica está inserta en el mundo desde su más puro coloquialismo.

Un fragmento de *El ruido de las cosas al caer* ilustra a la perfección este aspecto que hemos venido analizando. Antonio Yammara, protagonista de la novela, y Maya, la hija de Ricardo Laverde, planean una visita a la Hacienda Nápoles, ahora en manos del gobierno y

²⁶ En Colombia el verbo “traquetear” (traficar con drogas) forma parte de la gramática y la cultura mafiosa popular. “Traqueto” es el mafioso o capo, y “traqueta” puede aludir a ciertas manifestaciones culturales relacionadas con el mundo de las drogas, con sus simbologías e imágenes.

sumida en el olvido. Tentados por la posibilidad de entrar a la casa grande de la Hacienda, como si desearan revisar de cerca la intimidad del capo, Maya le pregunta a uno de los soldados que cuida la propiedad si es posible hacerlo. “<<Ah, no. No se puede entrar>>, dijo. <<¿Y Por qué no?>>, preguntó Maya. <<Porque no>>, dijo. <<Pero pueden dar una vuelta y asomarse a las ventanas>>” (Vásquez, 2011, p. 235). La literatura de la neo-violencia se asoma por las ventanas de la casa del capo, no entra en ella. Y lo que ve más allá es suficientemente atroz.

2.4.3. Los actores del conflicto.

¿Quiénes son comúnmente los actores del conflicto en las literaturas de la Violencia y del narcotráfico? Son, en todos los casos, personajes directamente relacionados con el conflicto que se vive, o desde su participación directa en los hechos o desde su vinculación político-ideológica con los mismos. En el naturalismo excesivo de la primera ola de novelas de la Violencia, los protagonistas eran testigos de primera mano de los hechos ocurridos, como en *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, o militares que luchan contra la peste bandolera, como en el caso de *Zarpazo* (1968) de Evelio Buitrago (1968). También son guerrilleros, en novelas que exaltan abiertamente la lucha rebelde, como el caso de *Guerrilleros, buenos días* (1954) de Jorge Vásquez, o *Las guerrillas del Llano* (1959) de Augusto Franco. En un buen número de obras los personajes eran políticos que ayudaron a atizar el odio y la Violencia, como el caso de Laureano Gómez en novelas como *El gran Burundín-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea o *El monstruo* (1955) de Carlos Pareja (Escobar, 1997).

Una segunda ola de novelas sobre la Violencia evitó esa visión naturalista de la narración cruenta de hechos, pero siguió acudiendo a personajes ligados con el conflicto: en *La mala hora* (1962) los protagonistas siguen siendo figuras emblemáticas de la Violencia, desde un alcalde militar hasta los terratenientes del pueblo; en *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), a pesar de que el protagonista ya no es un combatiente es un viejo coronel retirado, veterano de la Guerra de los Mil Días; en *El cristo de espaldas* (1952) y en *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón, los protagonistas son los campesinos víctimas de los vejámenes de la violencia y del despojo de sus tierras; en *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Álvarez Gardeazábal, el protagonista es un personaje real, León María Lozano, alias el Cóndor, líder de los primeros grupos paramilitares llamados Los Pájaros, de orientación conservadora, durante La Violencia bipartidista.

En las novelas del narcotráfico sucede lo mismo: en *El leopardo al sol* (1993), de Restrepo, se narra la guerra entre dos familias mafiosas; en *La Virgen de los sicarios* (1994), de Vallejo, y en *Rosario Tijeras* (1999), de Franco, los protagonistas son sicarios. Podríamos seguir enumerando novelas en las que sus protagonistas son o bien capos, o bien familias mafiosas, o bien asesinos relacionados con el narcotráfico o la mano negra del poder político.

La neo-violencia, en cambio, redefine y amplía —y hasta cierto punto democratiza— el concepto de víctima. Las víctimas de las violencias que la esta nueva literatura encarna somos todos: es la sociedad entera enferma de violencia, como en *La balada de los bandoleros*

baladies (2011), de Ferreira; es la ciudad hecha cadáver, como en el cuento *Lican-Tropos, fábula urbana en movimientos nómadas* (2003) de Camilo Castillo; es la familia violentada por el miedo, como en *Todo pasa pronto* (2007) de Juan David Correa; es un simple profesor de derecho, como en *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez; es un pobre diablo de barrio, como en la novela de Ungar; o es un joven factótum del Caribe colombiano acosado por la violencia sistémico-económica que lo esclaviza, como en *La muerte del obrero* (2014) de Paul Brito.

2.4.4. La tierra, la Casa Grande y las ruinas.

En *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanon define la tierra como el “valor más esencial” para un pueblo colonizado (1963, p. 21). Esto es esencialmente importante en el caso colombiano, donde la tierra ha sido el arma de colonos y terratenientes que siguen oprimiendo al campesinado gracias a formas establecidas y consuetudinarias del poder colonizador. Las luchas de la Violencia tuvieron como fondo el tema agrario. En principio, tal y como ya vimos, enmascarado por la lucha bipartidista —que devendría bandolera— con el objetivo de garantizar una mayor posesión de tierras a terratenientes y gamonales políticos, presentando así un enfrentamiento entre la modernidad capitalista y el capitalismo latifundista (Restrepo, 1985). Las nacientes guerrillas se harían eco de las proclamas campesinas que reclamaban acceso a la tierra para quienes la trabajaran, convirtiéndose de esta forma en parte esencial del ideario revolucionario. No en vano el tema agrario sigue siendo uno de los puntos fundamentales en los actuales diálogos de paz entre el gobierno de Colombia y las Farc.

La posesión de la tierra es entonces símbolo de poder, y este se materializa en la figura (y el concepto) de la Casa Grande como epicentro que recoge, distribuye y organiza el poder sobre la tierra²⁷. Este símbolo, por supuesto, llega a la literatura. Es por esto que de una u otra forma, de manera directa o indirecta, todas las grandes novelas de Violencia son manifestaciones o bien de la violencia verticalizada que emana de la Casa Grande, o bien de la violencia horizontalizada del hombre contra la Casa Grande y sus formas. García Márquez inicia *La hojarasca* con un pequeño texto introductorio —fechado en Macondo en 1909—, que comienza de la siguiente forma: “De pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca” (1986, p. 7). La compañía bananera representa la Casa Grande y su poder, y la hojarasca, que “todo lo contaminaba a su paso”, son los “desperdicios humanos y materiales”, los “rastros de una guerra civil”, “los escombros de numerosas catástrofes” (1986, p. 7), en una palabra, la violencia que no sólo la Casa Grande de la compañía bananera trae consigo, sino el concepto de poder y lucha por la tierra que esta representa. Lo mismo ocurre en *La mala hora*, en la que

²⁷ En *Casa-Grande e Senzala* (publicado originalmente en 1933), Gilberto Freyre hace un estudio sobre la colonización portuguesa y la sociedad agraria brasileña. Ahí definía la Casa Grande no sólo como el espacio físico de la hacienda donde vivían los señores, sino también como espacio simbólico de poder del colonizador sobre el colonizado, del patrono sobre el esclavo, de la “raza avanzada” sobre “la atrasada”. “La casa-grande, completada por el senzala [esclavo], representa todo un sistema económico, social y político, de producción, de trabajo, de transporte, de religión, de vida sexual, de higiene del cuerpo, y de política.” (Freyre, 2010. P. 29-30)

don Sabas y don Chepe Montiel se hacen grandes terratenientes comprando las tierras que los desplazados por la Violencia han dejado a su paso. El personaje de *Siervo sin tierra* es un campesino que se aviene a la perfección con la descripción hecha por Restrepo de aquellos “que todavía no han roto los lazos de servidumbre que los atan a la tierra y a su dueño” (1985, p. 123); de esta manera, Siervo Joya esperará a que su patrón tenga a bien venderle a buen precio un pedazo de tierra donde cultivar, pero en ese *impasse* la Violencia estalla. Con el trasfondo de la matanza de obreros de las haciendas bananera de 1928, *La Casa Grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio, recoge de manera magistral toda la fuerza opresora de la violencia subjetiva-verticalizada que se desprende del poder sobre la tierra en la hacienda terrateniente: “La Madre la miró y se tapó la boca con las manos. Entonces tú dijiste: Ojalá los maten a todos” (Cepeda, 1992, p. 39), dice uno de los personajes refiriéndose a los obreros. Es la fuerza de la violencia lo que transformará a los personajes del interior de la Casa Grande: “Fuiste la primera en darte cuenta de que la Hermana no iba a ser ya la misma: a la Hermana le había nacido una voz de palabras secas” (1992, p. 39), dice el mismo narrador refiriéndose al enfrentamiento de uno de los personajes con la escena dantesca de la matanza.

El desarrollo capitalista acaba poco a poco con aquella relación pre-capitalista de poder (Restrepo, 1985, p. 141), llevando a una mutación y ampliación de la Casa Grande, más no a su abolición definitiva. Tal resignificación quedará de manifiesto en su forma más siniestra con el ingreso de la ilegalidad (paramilitarismo y narcotráfico) en este juego de poder sobre la tierra²⁸. Al inicio de *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), novela de Daniel Ferreira, se describe el paso de un comboi paramilitar por una tierra sembrada de palmas de aceite — tierra que los paramilitares protegen con sus armas— mientras se dirige a un pueblo a cometer una matanza. El narcotráfico es entonces una resignificación más del concepto de la Casa Grande: la persistencia de su ilegalidad para los gobiernos se basa, precisamente, en el hecho de explotar tierras cuyos réditos van a manos distintas a las de los grandes latifundios industrializados del capitalismo legal. La hacienda Nápoles, emblema del poder de Pablo Escobar, resulta un ejemplo paradigmático tanto de la transformación ilegal del concepto de la Casa Grande, como de la manifestación neo-violenta del mismo.

Hemos dicho que la literatura de Fernando Vallejo recoge en ella desde el grito destemplado y furioso que la Violencia produce en sus víctimas hasta las manifestaciones más sanguíneas del narcotráfico en sus ejércitos juveniles de muerte. Por esto mismo, resulta interesante volver a Vallejo en lo relacionado al concepto de la Casa Grande y la violencia que esta representa. En última instancia, la literatura de Vallejo simboliza el paso de esa concepción pre-capitalista de la Casa Grande a la resignificación capitalista de la misma, pasando por el narcotráfico. Toda la literatura de Vallejo está embebida en el deseo de un retorno del pasado. De hecho, mientras el personaje viejo y cansado de *La Virgen de los sicarios* acompaña a Alexis, el niño asesino, a una peregrinación para rezarle a la Virgen en el

²⁸ Para profundizar sobre el tema de la tierra, paramilitarismo y narcotráfico, ver: *La tierra en disputa, memorias del despojo y resistencia campesinas en la Costa Caribe 1960-2010*, Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, Grupo de Memoria Histórica (2010).

pueblo de Sabaneta, éste aprovecha (así inicia la novela) para recordar su pasado feliz en Santa Anita, vieja finca familiar ubicada en aquel pueblo, como si quisiera esconderse en el pasado para evitar ver la descomposición del presente. Ese retorno a Santa Anita que Vallejo añora y vocifera en toda su obra no es otra cosa que el deseo por retornar al antiguo estado de cosas pre-capitalistas encarnadas en la Casa Grande y sus relaciones de dominio, poder verticalizado y exclusión. Es en este aspecto en el que la literatura de la neo-violencia se separa de la literatura de Vallejo: mientras éste plantea un retorno al viejo concepto de la tierra y del poder, la literatura de la neo-violencia propone desde las ruinas de esa relación de poder una suerte de ajuste de cuentas. La metáfora perfecta de esto es la visita que Antonio Yammara y Maya hacen a la hacienda Nápoles. Frente a ellos, el antiguo esplendor del lugar, el paradigma de la narco-casa grande está ahora corroído por las ruinas y el deterioro. Mientras avanzan por el predio, los personajes recuerdan que siendo niños desobedecieron a sus padres y fueron a visitar el gigantesco zoológico de la Hacienda, abierto para turistas cuando Escobar aún estaba en pleno ejercicio de su poderío. Pero ninguno de los dos ahonda demasiado en aquellos recuerdos

(...) quizás porque todo lo que estábamos viendo evocaba para cada uno recuerdos distintos y distintos miedos, y nos parecía una imprudencia o quizás una temeridad ir a meternos en el pasado del otro. Porque era eso, nuestro pasado común, lo que estaba allí sin estar, como el óxido que no se veía pero que carcomía frente a nosotros las puertas de los carros y los rines y los guardabarros y los tableros y los timones. En cuanto al pasado de la propiedad, no nos interesó demasiado: las cosas que allí habían ocurrido, los negocios que se hicieron y las vidas que se extinguieron y las fiestas que se montaron y las violencias que desde allí se plasmaron, todo eso formaba un segundo plano, un decorado. (Vásquez, 2011, p. 236)

El recuerdo es pasajero y el pasado un decorado; lo que le interesa a la novela es ese presente ruinoso, que no es sólo la ruina de un mafioso, sino la de un país y de una generación entera.

2.4.5 Mediación del conflicto.

En su descripción de las novelas *sobre* la Violencia, Escobar Mesa dice que el mundo que recrean está, a todos los niveles, “mediado por el conflicto” (1997, p. 128). En las novelas de la Violencia el conflicto es evidente, tangible, incluso cuando la mediación del conflicto conlleva que no se haga necesaria su manifestación explícita y que la violencia aparezca en diversas formas, como “efecto desencadenante” inmerso en “todos los niveles posibles de la realidad” (1997, p. 128). La verticalidad (desde arriba y desde abajo) y horizontalidad de la violencia de Dorfman configura aquí un movimiento de carácter circular, no sólo porque

recaerá sobre aquel que la utiliza (1972, p. 25), sino porque a manera de espiral irá creciendo y llenando los espacios de vida personal y social. Sin embargo, el epicentro desencadenante de la violencia sigue estando en el conflicto mismo, ya sea en sus acontecimientos explícitos o en su presencia implícita. En *La mala hora*, por ejemplo, el clima de tensión que el autor logra sin que se dispare un solo tiro se debe precisamente a que el conflicto sigue estando latente, a que la tregua establecida entre los bandos puede acabar en cualquier momento.

Esta mediación ejercida por la violencia se mantiene en la literatura del narcotráfico, incluso cuando la presencia de la violencia pareciera un telón de fondo. En *Fragmentos de amor furtivo* (1998), de Héctor Abad Faciolince, una pareja se encierra en una casa a las afueras de la ciudad de Medellín para escapar de la guerra que se vive en las calles. Mientras hacen el amor desesperadamente, la ciudad se asesina con el mismo desespero. Una vez más, es el conflicto que estalla al exterior lo que sirve de agente tensionante en la relación que vive la pareja: si las balas no estuvieran zumbando el relato sería una simple novela erótica. Una mediación similar está presente en *La Virgen de los sicarios*, en *Rosario Tijeras* y en el grueso de la literatura del narcotráfico: la violencia es un agente perturbador del orden que los personajes tratarán de recomponer, al menos en la privacidad de sus vidas.

En 1972, Ariel Dorfman escribía lo siguiente refiriéndose a la literatura latinoamericana de ese momento:

La novela actual no es sólo muestra de las acciones de los hombres, sus *luchas y disputas, rebeliones y derrotas*, sino el análisis introspectivo de la oblicua, a ratos oblicua, influencia que dejan estas acciones en el alma, cómo día a día van grabándose en el espejo maleable de la personalidad ciertos signos, ciertas claves que permiten rastrear la huella de alguna herida oculta, de una muerte otorgada o recibida. (1972, p. 25)
(*Las cursivas son mías*)

El análisis de Dorfman define a la perfección el sentido de esa literatura *sobre* la Violencia, centrada o mediada por la acción violenta. La literatura de la neo-violencia, en cambio, si bien es heredera de lo anterior y refleja en su narrativa las huellas dejadas por la violencia, se diferencia del análisis de Dorfman en la medida en que no tiene compromiso político alguno con luchas, disputas, rebeliones o derrotas, y sobre todo, porque su intención no es la de narrar el cómo se producen esas huellas; habría que entenderla como una narrativa esencialmente violentada en tanto que se escribe desde la violencia misma, en un estado en que la violencia se ha normalizado. En este sentido, la mediación del conflicto no es necesaria pues la violencia que aquí se expresa no necesita de agentes externos para manifestarse — como el cadáver del médico en *La hojarasca*—. El espacio en el cual los personajes se mueven ya está violentado, es más, los cadáveres forman parte del panorama real y mediatizado con el que la nueva generación se ha levantado, no representan, por lo tanto, un

signo perturbador. En el siguiente capítulo, cuando entremos a analizar el componente normalizador, exploraremos con referentes literarios precisos este aspecto característico y clave de la neo-violencia. De igual forma, cada una de las características específicas apuntadas aquí volverán a aparecer pues resultan el común denominador de las obras analizadas.

De esta manera, pasando de la Violencia y sus literaturas al narcotráfico y sus narrativas, la historia social del país y su historiografía literaria han encontrado en el sentido *thanático* del impulso de muerte un signo fundacional e identitario de expresión cultural y literaria (García Dussán, 2007). En este orden de ideas, la literatura de la neo-violencia se inscribe en esta corriente *thanática* característica de la literatura colombiana, cuya tendencia —sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, y con mayor fuerza en la década del 90—, ha ido inclinándose cada vez más hacia lo caótico y lo sórdido como “expresiones del desconcierto que produce la incertidumbre constante del país” (2007, p. 11). Entonces, si este sentido *thanático* de nuestra literatura no es nada nuevo, sino que ha venido acentuándose, como puntualiza García Dussán, a lo largo de la historia y las tradiciones literarias (2007, p. 12), ¿de qué manera las nuevas generaciones de escritores, las que han producido sus obras en lo que va corrido del siglo XXI, manifiestan tal impulso *thanático*? Es precisamente eso lo que pasaremos de inmediato a analizar en el tercer y último capítulo de este trabajo.

CAPÍTULO 3.

CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA DE LA NEO-VIOLENCIA EN COLOMBIA

La vecina está enteramente vestida de negro. Me abre y se sienta de nuevo en su sillón, al lado del televisor apagado, como si me estuviera esperando. La puerta corrediza del jardín está abierta. Cuando salgo y giro la cabeza para mirar a la anciana ella se limita a dibujar una cruz en el aire con la mano derecha frunciendo demasiado el ceño. (...) Subo la escalera que la mujer ha apoyado quién sabe desde cuándo en la reja de su jardín. Bajo sintiendo los ojos sobre mi humanidad. Antes de entrar a la casa ya lo sé. El sofá está patas arriba, la alfombra está llena de huellas secas de barro, una de las ventanas grandes que dan al jardín no tiene vidrio. Subo corriendo y lo encuentro. (...) Su cráneo está despedazado, por acción de un mazazo o de una bala muy grande. Sus brazos se abren en cruz sobre la mesa. Se ve como dijo Jairo que se veía Pedro Akira recién muerto. Miro ese muñeco de carne y sangre y huesos rotos y (...) Me lanzo a abrazar el cadáver, de rodillas, temblando. (...) Han matado a papá, a ese viejo solitario que nada tenía que ver en la pelea. Han matado a papá. Yo ya sólo quiero abrazar su cadáver, hasta que me llegue a mí también la muerte. (Ungar, 2010, p. 193)

3.1. INTRODUCCIÓN

El joven anónimo, abúlico y dipsómano de *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010) vive con su padre en el barrio La Esmeralda en la capital de la República de Miranda. El fragmento anterior narra el momento en que el personaje se encuentra con el cadáver de su padre luego de burlar la vigilancia que han montado cerca de su antigua casa por si se le ocurría ir a visitarlo. Luego de pasar una noche entera con el cadáver, sin poder dormir y pensando qué hacer, decide enterrarlo en el jardín.

La vecina me sigue mirando desde su sillón, a través de la reja que separa las dos casas, muy seria, muy quieta. (...) Después hago una fosa rectangular. Miro la fosa de tierra negra y me siento completamente vacío, como si me hubieran arrancado las tripas y con ellas el alma. Siento ganas de enterrarme yo también, pero tengo una misión. Doy media vuelta para

cumplirla. (...) Cuando acabo no hay rastro alguno de la fosa, del paradero de mi padre. No me quedo a llorarlo, para eso tendré toda la vida. Entro al baño, me lavo las manos y ahí lo decido. Saco de las cómodas los desodorantes, los perfumes, el alcohol para curar heridas, la colonia. (...) Mojo con alcohol las tablas rotas, distribuyo los frascos entre las cerchas. (...) Después, andando muy despacio, sintiendo ya las llamas que acarician mi pantalón, voy prendiendo la hoguera. Esa hoguera en la que arde mi vida anterior, con todas sus pobres aspiraciones, esa hoguera en la que arderá también la vida de mi padre y sus recuerdos. (...) Cuando salto al jardín de la vecina el fuego ya crepita a mis espaldas. Camino en línea recta hasta donde está la anciana. Le doy las gracias. Ella no se mueve. Mira las llamas con ojos muy abiertos. Tal vez también esté muerta. (Ungar, 2010, p. 194-195)

Estos fragmentos de la novela de Antonio Ungar bien podrían resumir las características de la literatura de la neo-violencia. Estas características se desprenden tanto de la descripción espectacular del cuerpo sangrante y del cráneo abierto como de la presencia atmosférica y normalizada de la violencia, que la señal de la cruz de la vecina pone en evidencia. Se observa la metáfora del entierro de un Padre-Estado protector, asesinado por los verdugos de un Padre-Estado criminal y sin rostro. Sin embargo, se ignora qué fracción del espectro político involucrado en la conspiración contra el Estado ordenó el asesinato. La nueva sensibilidad literaria se observa también en la sensación de vacío del personaje, en su deseo de enterrarse en la fosa, que se convierte en una patología generacional, representada al final del fragmento en la metáfora del incendio como incendio y ruina de una generación. Finalmente, apreciamos también la esencia de la neo-violencia en la presencia terrorífica de la vecina, que en las últimas líneas adquiere su verdadero simbolismo: los ciudadanos de la neo-violencia bien pueden ser zombis, nuevos *homo sacer* carentes de derechos; vivos-muertos, no muertos-vivos.

¿Qué características comunes existen en las obras analizadas que permitan inferir una suerte de visión generacional sobre una nueva literatura de la violencia surgida en una sociedad saturada de violencia? ¿Cómo termina mutando la violencia sistémica y económica, apoyada en una extrema mediatización y estetización de la violencia mítica y subjetiva, en una normalización del fenómeno? A grandes rasgos, son estas las preguntas que guían este último capítulo. La respuesta es una especie de hoja de ruta para empezar a conocer una interesante mutación de la violencia que la literatura de esta generación ha sabido interpretar.

En las novelas y cuentos analizados el impulso *thanático* está presente desde la cotidianidad y lo simbólico y no sólo desde lo meramente sanguíneo. Empezaremos analizando la condición anónima de la violencia en esta nueva literatura, presente no sólo en lo difuso de los bandos de la guerra, sino, sobre todo, en la normalización social y cultural de

esta. La violencia es anónima y al mismo tiempo es capaz de llevar a la anonimidad, entendiendo esta como vacío de identidad existencial y política. De ahí que se nos presenten individuos despolitizados, cuyas subjetividades políticas han sido construidas a partir de la negación de los disensos y los conflictos, y también grupos sociales cuya acción es manipulada por discursos sistémicos y paraestatales: son los *homo sacer* de la neo-violencia. Los individuos violentados de la neo-violencia sufren de miedo, melancolía, angustia, frustración y paranoia; sienten odio y fascinación por la muerte. Estas patologías van moldeando los cuerpos de estos seres, convirtiéndolos en un mapa de la violencia. En la literatura la neo-violencia no sólo es cicatriz sobre el cuerpo, es cicatriz sobre el cuerpo social. En un despliegue de catexis libidinal, el individuo se ataca a sí mismo como una explosión del deseo reprimido de atacar el sistema de poder que ejerce violencia objetiva sobre el individuo o el grupo social. Sería esto un autoataque masoquista del cuerpo como forma de violencia emancipadora. También el cuerpo, aunque en su condición más sanguínea y martirizada, es utilizado como instrumento político, aspecto que se evidencia tanto en la nueva literatura que estudiamos como en la sociedad, a través de la normalización de la violencia. Esta característica del cuerpo violentado nos servirá para entrar en el último acápite de nuestro trabajo, en el que analizaremos la estética de la neo-violencia a través de la convivencia complementaria de dos características opuestas: la hiperestetización de la violencia mítica-subjetiva y el cuerpo martirizado, y una estética de carácter contenido y simbólico, la conjunción del espectáculo y la normalización de la violencia.

Pasemos entonces a analizar las características de la literatura de la neo-violencia:

3.2. VIOLENCIA ANÓNIMA

La neo-violencia es esencialmente anónima, pues anónimos y difusos son los rostros que la producen. Anónima también ya que, como en las novelas de la segunda ola de la Violencia, su presencia es invisible en la atmósfera que rodea al personaje. Sin embargo, y a diferencia de esas novelas previas, ahora el acto violento subjetivo se encuentra absolutamente incorporado a los contextos privados y públicos, produciendo un estado de *normalización*.

La característica anónima de la neo-violencia está dada entonces desde dos aspectos: desde la ausencia del rostro y desde su normalización.

3.2.1 Violencia sin rostro.

¿De dónde proviene la violencia subjetiva que golpea el mundo de los personajes? ¿Cuáles son los rostros de la violencia objetiva que los rodea y construye? Siguiendo a Escobar Mesa (1977), en la primera y segunda ola de novelas de la Violencia, los epicentros de violencia subjetiva estaban bien identificados; los escritores, incluso, se politizaban de un lado u otro del espectro bipartidista para culpar al contrario de las desgracias: no había un análisis sobre la violencia objetiva que producía las explosiones sangrientas de violencia, sino que la violencia se objetivaba ideológicamente. La literatura del narcotráfico ha hecho lo propio con la figura del capo y su círculo de crimen, incluyendo a los sicarios, aunque ha

sabido abrir sus posibilidades narrativas a otros espectros socio-culturales, como el caso del sexo en *Rosario tijeras* de Jorge Franco o *Fragmentos de amor furtivo* de Héctor Abad Faciolince, o espacios de intimidad familiar como *Happy Birthday Capo* de José Libardo Porras. Una generación de escritores más cercanos a la neo-violencia, como el caso de Mario Mendoza o Santiago Gamboa —tal como lo explica García Dussán en su ensayo—, también han mostrado la violencia social del país, y aunque no a través de los habituales actores del conflicto, habría que señalar que sí a través de personajes cuyas condiciones psicológicas (como en el caso de la novela *Satanás* de Mendoza), o profesiones (como el caso de los detectives y criminales de *Perder es cuestión de método* de Gamboa), los acercan a manifestaciones de violencia subjetiva. De hecho, lo que García Dussán subraya en relación a estos escritores es precisamente que el impulso *thanático* de sus obras está en la selección de ciertas estéticas sórdidas y oscuras, como la detectivesca, y de personajes psicóticos y siniestros, como los que suelen poblar las novelas de Mario Mendoza (García Dussán, 2007).

En la historiografía de nuestra literatura, las manifestaciones violentas han estado ligadas o bien con las fuerzas de grupos político-económicos en pugna, como en el caso de la literatura de la Violencia, o bien han tenido como epicentro los tentáculos de la ilegalidad y sus dominios de muerte y degradación, como en el caso la literatura del narcotráfico. Otras manifestaciones han centrado ese epicentro violento en personajes contruidos desde dimensiones psicológicas ligadas a lo *thanático*. Pero en la literatura de la neo-violencia, la identificación del fondo del cuál proviene la violencia subjetiva es mucho más difusa, y en el caso de ser identificable, esta no viene embebida en connotaciones político-ideológicas, ni psicóticas, ni es respuesta estética a un género literario específico. Ya analizamos cómo el solo título de una novela como *La balada de los bandoleros baladíes* (Ferreira, 2011) evidencia la despolitización del actor violento; al revestir a los bandoleros con cierta superficialidad, no sólo son trivializados sino que, al hacerlo, se integran al plano de lo cotidiano. Entonces, la literatura de la neo-violencia pone de manifiesto la construcción social de una violencia sin rostro político. Se ha despolitizado el conflicto —tal como veremos en su momento—, porque se ha convertido en una mediación, en un instrumento, en mero espectáculo. Por lo tanto, un conflicto despolitizado es un conflicto anónimo, sin rostro. ¿O de lo contrario, de dónde proviene exactamente la violencia del grupo de limpieza social en un pasaje de *La balada de los bandoleros baladíes*? ¿Quiénes conforman exactamente esa *mano negra* que hace justicia?: “Una noche llegaron dos cuatropuertas de vidrios ahumados y le dieron tres vueltas al barrio. Nadie podía ver quién iba dentro de esas camionetas, pero desde dentro, lo miraban todo y a todos, y de paso desaseguraban metralletas” (Ferreira, 2011, p. 23). Luego de abalear a prostitutas, travestis y drogadictos, “[l]as camionetas se fueron como llegaron: con parsimonia. En una pared quedó pintada la silueta de una mano negra y debajo un letrero que decía: ‘Muerte a desechables – Aquí estuvo la justicia’” (2011, p. 24).

Esta concepción final de la justicia es la misma que se encuentra presente en el *meme* de Escobar y el árbitro de fútbol. Se trata también de una idea de justicia fruto de la desubjetivación política de los individuos que la violencia encarna. Tal como analiza Foucault,

si el poder utiliza la violencia como medio para reinstalarse, la justicia de la que emana ese derecho a ejercer violencia sobre el otro, a decidir incluso quién vive y quién no, se mantiene anónima. “La forma secreta del procedimiento [judicial] responde al principio de que, en materia penal, el establecimiento de la verdad era para el soberano y sus jueces un derecho absoluto y un poder exclusivo” (Foucault, 2009, p. 45). La justicia es anónima, en el caso del poder soberano, pues no responde a una estructura jurídica claramente visible por la víctima o el enjuiciado, sino que esa estructura está soportada sobre una base soberana del poder, siempre por encima de los alcances ciudadanos. Ahora, en el caso de Colombia, como ya dijimos, habría que entender la horrorosa sevicia de la confrontación bandolera en los años 50, o el desarrollo paramilitar de los 90 e inicios del año 2000, o las más recientes “casas de pique” de las llamadas Bandas Criminales (Bacrim) para el descuartizamiento humano, como acciones de un poder que actúa como soberano en la medida en que decide la muerte de los otros. El paramilitar ejecuta una sentencia inmodificable, establecida por un ente anónimo que el campesino desconoce; el caso de los “falsos positivos” es emblemático en este sentido: un poder sin rostro aplica su justicia igual de anónima sobre un grupo de seres considerados como *homo sacer*, seres desechables a los que se les puede quitar la vida con impunidad y ser mostrados como bajas de la guerrilla en combate contra el ejército²⁹.

En *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010), a Ada Neira, la enfermera novia del personaje-narrador, le resulta imposible determinar quién exactamente mandó a matar a su padre. “¿Quién dio la orden de matar a mi papá? ¿Quiénes fueron los cómplices? ¿Cómo se planeó el asesinato? ¿Quién dejó entrar al parqueadero los explosivos?” (2010, p. 273). Es decir, ¿de dónde proviene exactamente la conspiración política en la que los personajes están inmersos? ¿Qué bandos están en juego, cómo determinarlos, qué diferencia ideológica los separa de fondo? Las preguntas sobre el origen de la violencia resultan inútiles, carente de todo sentido. Antonio Yammara, el personaje de *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011), reflexiona de la siguiente manera luego de ver en el televisor la noticia de la muerte del también

²⁹ En el año 2008 Colombia se escandalizó con una noticia revelada en medios de comunicación: las Fuerzas Armadas en su afán por mostrar al país sus logros en la lucha contra la guerrilla, y motivadas por una serie de incentivos económicos, realizaron prácticas delictivas consistentes en el asesinato selectivo de muchachos de barrios periféricos y campesinos, presentados como guerrilleros abatidos, los cuales pasaban a engrosar los logros de la Seguridad Democrática. La intolerancia y repudio ante estos actos evadió, sin embargo, la mirada crítica de fondo: estas acciones no eran otra cosa que la consecuencia de una política guerrillerista que cosificaba el conflicto reduciéndolo a un asunto de cifras y estadísticas. El gobierno, en una estrategia para defender su política, calificó la situación como brotes aislados que no respondían al mandato esencia de las Fuerzas Armadas. Informes de Human Right Watch y documentos desclasificados de la CIA han demostrado que se trataba de prácticas usuales y no de casos aislados, y que el gobierno de Estados Unidos conocía los hechos desde 1994. Durante el gobierno de la Seguridad Democrática, época en que el discurso de lucha y “guerra” contra las FARC se intensificó, estas prácticas aumentaron en un 150%. Estos casos son comúnmente conocidos como “falsos positivos”.

Para ver nota sobre el estudio: <http://www.semana.com/nacion/articulo/falsos-positivos-aumentaron-154-en-gobierno-de-uribe/376423-3>. Más sobre los falsos positivos: <http://www.verdadabierta.com/especiales-v/2015/falsos-positivos/>

precandidato presidencial Álvaro Gómez: “Nadie preguntó por qué lo habían matado, ni quién, porque esas preguntas habían dejado de tener sentido en mi ciudad, o se hacían de manera retórica, sin esperar respuesta, como única manera de reaccionar ante la nueva cachetada” (2011, p. 18). En un fragmento de *Tres ataúdes blancos*, el personaje-narrador es conducido por paramilitares a una enorme finca donde tienen capturada a la enfermera Ada Neira. Mientras llegan a la casa principal, el personaje se pregunta:

(...) de quién puede ser todo eso. Siendo Miranda la república de la acción me es absolutamente imposible dar con la respuesta. ¿De un narcotraficante? ¿Del comandante de uno de los Escuadrones de la Muerte? ¿De un general del Ejército Nacional? ¿De uno de los hermanos del presidente? ¿De uno de sus primos? ¿Del ministro de Defensa? ¿Del vicepresidente? ¿Del innombrable mismo? (Ungar, 2010, p. 255)

De hecho, esta novela lleva el anonimato de la neo-violencia a su extremo más paradigmático. En una carta fragmentada y furiosa, Ada Neira se desahoga con su novio, el personaje-narrador y padre del hijo que ahora cría en el exilio, y al que cree muerto, y le dice lo siguiente: “En ninguno de tus doscientos papeles llamaste las cosas por su nombre” (2010, p. 272). Le escribe en relación con los manuscritos que el protagonista ha dejado, en donde trata de explicar lo sucedido, y que son en si la novela que hemos leído. Lo paradójico, y a veces increíble y poco verosímil, es precisamente que los dos personajes se mantengan vivos, a pesar de ser víctimas de secuestro y de una conspiración política; los personajes, aunque separados por largos períodos, volverán a juntarse en la última línea de la novela. La reflexión que plantea Ungar con su insistencia sobre la sobrevivencia (más que sobre la vida), es clave dentro del análisis que hacemos y pone de manifiesto el grado de desubjetivación política de la sociedad, pues lo que se plantea es que para sobrevivir en un clima de violencia como el de Colombia no sólo habría que despolitizar y despojar de identidad a la violencia, sino también despojarnos de nuestra propia identidad política. Es decir, aceptar la violencia en su anonimato, evadir los nombres. En la misma carta, Ada Neira le reprocha a su novio, antiguo suplantador de Pedro Akira, el haber dejado tantos cabos sueltos.

¿Quién era el tercer personaje de la reunión en el apartamento?
¿Un subalterno del presidente xxxxx? ¿Un jefe suyo? (...)
¿Ordenó ese personaje sin rostro nuestra desaparición? ¿La ordenó el presidente xxxxx? ¿No la ordenó nadie? ¿Ocurrió por accidente? (...) Ya lo ves: son y serán siempre imposibles los relatos policíacos en la República de xxxxxx. También los vividos, porque en XXXX nunca hay pruebas, nunca hay culpables, nunca se sabe quién hizo qué, por qué se mata o por qué se muere. (Ungar, 2010, p. 274)

Todos esos cabos sueltos, sin embargo, no son más que la marca de ese anonimato, que en la trama novelística toman la forma de un inmenso *puzzle* político imposible de armar (y de entender) en su totalidad. Incluso cuando los atacantes están bien identificados, como en el caso del extenso pasaje de *Tres ataúdes blancos* en el que el personaje-narrador sueña con un país gobernado por las Guerrillas Estalinistas, la violencia sigue manifestando estados más profundos, que en última instancia no hacen más que reforzar su condición anónima y despolitizada: los supuestos rostros de la violencia no son ya supuestos, en la medida en que son el fruto de una construcción basada no en lo político, sino en la distorsión que de lo político elaboran los discursos impuestos desde otros polos de poder, ya sea el sistema o la estetización cultural de iconografías e imágenes.

Para ejemplificar lo anterior, sigamos con “la sesión dominguera de fusilamientos colectivos” que en su pesadilla el personaje-narrador observa desde una ventana de su apartamento. “El espectáculo no me conmueve. Llevo años mirándolo a través de mi ventana, en la pesadilla” (2010, p. 139). Más adelante, el personaje, que vive aislado tanto en la pesadilla como en la realidad, se imagina el rostro de ese enemigo: “Nunca le he visto la cara al comandante en jefe, encerrado y sin televisor como estoy, pero lo imagino con barbas y boina militar, como se supone que son los comandantes en jefe de todas las revoluciones de este continente” (2010, p. 140). Una hora más tarde, el personaje vuelve a la ventana a fumarse un cigarrillo; los fusilamientos han acabado y el parque está desierto. La escena la describe así: “Atardece y los troncos de los urapanes tienen la pátina roja y amarilla que han dejado los fusilamientos. Cuando caiga la noche saldrán las ratas a llevarse lo que queda” (2010, p. 140). Por un lado, aunque el personaje le pone un rostro al comandante en jefe, se trata de un rostro iconográfico más que político. El personaje nunca ha visto el rostro de quien, en apariencia, ordena los fusilamientos, pero es capaz de imaginarlo porque le resulta ya conocido culturalmente. Por lo tanto, aunque podamos identificar a las Guerrillas Estalinistas como autoras del acto violento de fusilar, este acto está en sí despolitizado, sustentado más desde la culturización iconográfica que desde la politización; en el fondo, la reflexión final que plantea Ungar es la del fusilamiento de la ideología misma. Por último, y más importante aún, el fusilamiento que el personaje presencia se presenta como un mero espectáculo, una “sesión dominguera” inscrita en el paisaje de un atardecer tras los troncos de los urapanes. Es decir, el hecho de que fusilar sea un acto diario lo normaliza a tal punto que, al hacerse cotidiano, pierde cualquier connotación política. La violencia ha perdido cualquier capacidad de distorsión, de caos, y en esa completa desnudez es donde se haya el epicentro del debate político que la literatura de la neo-violencia presenta. De esta forma, la violencia es también anónima, pues además de la imposibilidad de imponerle un rostro, o una identificación político-ideológica, está completamente normalizada en el contexto social, integrada al espacio, tal como veremos de inmediato.

3.2.2 Normalización de la violencia.

El primer elemento normalizador de la violencia en esta nueva literatura viene dado por la herencia *thanática* y su violencia ambiental, presente ya en las novelas de la segunda ola de la Violencia en Colombia. En estas últimas, la violencia lograba superar la condición meramente instrumental de sus predecesoras, que además reducían la política al caudillismo bipartidista; al mismo tiempo, mediaban con el espacio y las relaciones y tensiones entre los personajes (Escobar, 1997). Tal como ya vimos en el capítulo anterior, la literatura de la neo-violencia va más allá de la mediación con el espacio y logra resignificar lo violento, haciéndolo, ya no mediador espacial o psicológico, sino parte integral de las relaciones sociales, de los contextos en que se mueven y de las estructuras en las que se forman. De esta manera, en una primera instancia, la violencia es un elemento que no distorsionará el entorno (no es un cadáver insepulto, no son los pasquines que demuestran la fragilidad de una tregua, no es la angustia de una familia desplazada de su tierra, no es la estela de muerte que deja un capo en su ascenso a la ilegalidad), pues el entorno ya está violentado en su esencia. La violencia atmosférica en la literatura de la neo-violencia no necesita tal mediación del conflicto, ni ser una respuesta de violencia-horizontal a la opresión vertical de una violencia sistémica; simplemente está ahí, presente sin que los personajes la noten, sin que plantee una diferencia significativa con el estado cero de no-violencia.

En el cuento “Lican-Tropos” (Castillo, 2003) de la *Antología de cuento joven. De 1 a 10*, el autor fabula el recorrido de Un Lobo por la ciudad en busca de su Caperuza, a la que descubre siéndole infiel con Un Búho, por lo que termina matándolo. Lo interesante del cuento es la representación de la ciudad como espacio de caza, espacio de lucha, espacio de animales salvajes, espacio cotidiano de lo violento. “Un Lobo camina sobre la Séptima, y un niño llora por un pan” (2003, p. 103). Para este Lobo, al que su mirada violenta transforma todo lo que ve, “la noche es una mancha” (2003, p. 108) que lo va cubriendo todo a su paso, hasta que la violencia estalla.

Un Lobo descubre que la fuerte emanación viene de las ruinas, cerca de El Cartucho, el fondo de la ciudad. Levanta la mirada y ve las sirenas de la policía militar girando incesantemente. La ciudad se encuentra en conmoción interior hace cincuenta años. (...) Se interna entre casas derruidas, los escombros de la ciudad se agigantan, se vuelven monstruosos ante la mirada de Un Lobo. (...) Un Lobo ve varias fogatas iniciadas por los indigentes, son estrellas entre los escombros. (...) Un Lobo percibe el increíble olor asomándose entre el hedor de la carne putrefacta (...) (Castillo, 2003, p. 109)

Un cuento como “Lican-Tropos” es en realidad una profunda reflexión sobre la violencia de la exclusión: la ciudad violentada segrega a sus habitantes, dividiéndolos al interior mismo de la ciudad entre desechables y no desechables. Un Lobo es un ser excluido

que se alimenta de la exclusión de aquellos de su propia especie; juntos conforman La Jauría, y al final del cuento atacarán, en una explosión de violencia emancipadora, las instalaciones de Medicina Legal para recuperar el cadáver de Un Buho. Lo que ataca La Jauría es el estamento del Estado que contabiliza la muerte, el lugar donde sus vidas son reducidas a la contabilidad de un cuerpo vacío y desnudo. De esta manera escapan, llevando en sus manos la prueba de que la violencia no está en la sumatoria de cadáveres de Medicina Legal, sino que renace cada día, se multiplica y se fortalece ante ojos ya acostumbrados a verla, de ahí que el cuento suavice toda su furia en las últimas líneas a través de la imagen de un amanecer idílico. “Un conductor ve a un grupo de salvajes cargando una víctima en una bolsa plástica. Sus ojos destellan. Se acerca el amanecer entre las ruinas de la ciudad” (Castillo, 2003, p. 113).

Nuestra forma de identificar un acto de violencia subjetiva es poniéndolo en relación con el grado cero de no violencia en donde el acto aún no ha aparecido (Zizek, 2009). Es decir, nuestra manera de identificar la violencia es reconociéndola como mediadora, medio que produce una distorsión de ese grado cero de no violencia. Dentro de ese principio se ha organizado la literatura de la violencia en Colombia, y hasta cierto punto su manera de estudiarla. Ahora bien, en la literatura de la neo-violencia, la familiaridad con lo violento, la espectacularidad de la acción violenta y sus medios de representación y reproducción social han despolitizado hasta tal grado la violencia que el grado cero de no violencia permanece invariable. Lo anterior nos lleva a dos formas de percibir la violencia.

Primero, nos hace creer que ciertos actos no son violentos por el hecho de que no representan una distorsión evidente del grado cero de no violencia. La literatura de la neo-violencia pone en evidencia ese vacío, de tal manera que la violencia atmosférica será siempre la forma literaria y simbólica de la violencia objetiva que la genera, tal como vimos en “Lican-Tropos”, y tal como se percibe en el relato “Gasa” (Bustos, 2003). En este, un hombre pide dinero en los autobuses para enterrar a su mujer asesinada. La clave del cuento es que el hombre, propietario de un taller de carpintería, no necesitaría dinero para sepultar a su mujer, entre otras cosas porque la mujer, aunque el cuento no lo diga, ya está enterrada. ¿Pero por qué el engaño? El hombre, que ha perdido a su esposa en un accidente, hace de su condición una forma de vida. Se auto-inflige una herida con un puñal para producir lástima, herida que cuida como su herramienta de trabajo, cubriéndola con gasas y limpiándola con alcohol y antibióticos todas las noches. Este acto es una forma de validar su condición, de instrumentalizarla a tal punto que su condición de víctima en un refugio y un escape a su realidad violentada. De esta forma, Bustos plantea una reflexión sobre la víctima y la violencia que la genera, pues sólo una sociedad donde la violencia ha terminado siendo un instrumento de subsistencia es capaz de convertir la condición de víctima en un negocio. Cada noche, después de pasar el día pidiendo limosna, el hombre vuelve a su rutina, limpiando una herida incurable, jamás cicatrizada, que cada mañana volverá a florecer para reafirmar su propia condición. De lo que nos habla Bustos es de un país de heridas no cerradas y de víctimas que prefieren mantenerlas abiertas para no caer en el olvido. Ahora, esa violencia objetiva de fondo encuentra su forma en el relato a través de las imágenes que rodean al personaje, sus

pensamientos y su entorno, todo es una prolongación de la violencia que lo habita y lo ha constituido como ser. El personaje vive en un “cuarto macilento” invadido por

un olor a hospital que se me pega a la nariz y que cubre como niebla la cama desordenada, la ropa usada tirada por el piso (...) Un olor que me envuelve a medida que avanzo hacia el fondo y que finalmente reconozco como mío cuando veo la gasa usada del día anterior desparramada alrededor del retrato caído [de su esposa], rodeándole el rostro y escondiéndole los ojos en una monstruosa mortaja. (Bustos, 2003, p. 82)

Tanto en el cuento “Gato traidor” (Alonso, 2008) como en la novela *La muerte del obrero* (Brito, 2014), los personajes son víctimas de una violencia sistémico-económica que les impide compaginar sus identidades personales con la sociedad que los rodea. Esta violencia los excluye y margina, convirtiéndolos en obreros despolitizados, en sombras de ellos mismos. Marcela, el personaje del cuento, quiere ser diseñadora y vivir en París, pero debe buscar trabajos menores que la ayuden a sobrevivir. Por esto mismo, buscará en la presencia de un gato de taller mecánico —al que considera “lo único milagrosamente limpio” (2008, p. 16)—, una forma de prolongar su propia identidad, viéndose a sí misma como lo único puro dentro de la ciudad que habita. Fabián, el personaje de la novela de Brito, quiere ser escritor pero la sociedad dominada por el mercado en la que vive lo esclaviza en trabajos inútiles, dejando de ser el Fabián-escritor para convertirse en el Fabián-obrero que sobrevive. De esta manera, esa violencia invisible y sin rostro que pesa sobre ellos se traduce en la visualización de una ciudad igual de violenta, espacio no hecho para el disfrute o el goce personal, sino como una herramienta más de lo violento. Marcela muere atropellada por un carro, de los mismos que arreglan en el taller donde vive el gato, como una metáfora de una ciudad que le pasa por encima. Fabián, por su parte, pasa sus días de desempleado deambulando por una ciudad a la que percibe como “una especie de mujer a la que me une la costumbre pero ya no el deseo” (Brito, 2014, p. 92).

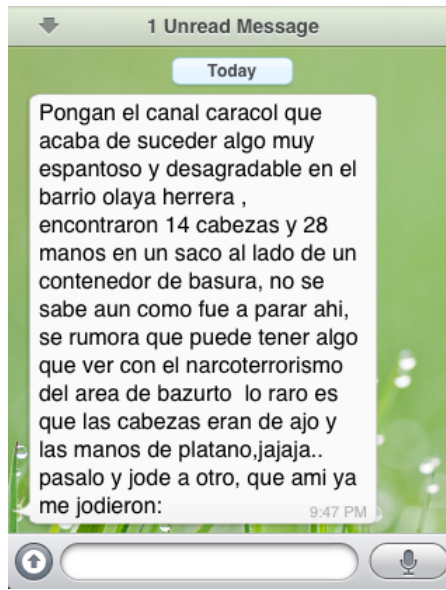
En segunda medida, la invariabilidad del grado cero de no violencia en esta literatura es tal que incluso la violencia subjetiva llega a un estado de normalización absoluta. Cuando hablamos de normalización nos referimos al estado de adhesión a lo cotidiano, sin que esto represente una distorsión de la cotidianidad. Es decir, la naturalidad de la violencia no viene dada por la lucha del hombre con su espacio cultural, político o social (en un movimiento vertical-horizontal de lucha y resistencia), sino por la convivencia naturalizada, cotidiana y absolutamente normalizada del hombre con la violencia implícita en su medio. En este escenario el hombre no puede percibir la violencia como un evento distorsionador o mediador del entorno.

Tal normalización termina por banalizar la violencia y el acto violento. En *Eichmann en Jerusalén*, Hannah Arendt (2009b) hace un profundo análisis sobre la banalización del mal

a través de la inmersión en la figura y personalidad de Adolf Eichmann, antiguo teniente coronel de la SS durante la Segunda Guerra Mundial. Para Arendt lo verdaderamente atroz del genocidio judío no estaba en la cantidad de cadáveres ni en la crueldad nazi; el análisis de Arendt se centra en la producción serial de la muerte a través del campo de exterminio y la burocratización que esto requería, representada en la figura de Eichmann, que encarna, para Arendt, una nueva tipología de criminales, no monstruosos ni sádicos, sino todo lo contrario: hombres “terrible y terroríficamente normales” cuyos crímenes son cometidos “en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realizan actos de maldad” (2009b, p. 403). Lo que también indaga Arendt en su análisis —aunque se trata de un tema ya profundizado en *Los orígenes del totalitarismo*—, y que se encuentra en la base de tal banalización, es la manera en que toda una sociedad normaliza el acto violento y lo acepta como válido para la consecución de un fin que se impone como colectivo, nacional y profundamente histórico (2009b). De esta manera, la labor de la violencia simbólica (podríamos llamarla así ahora) en el caso estudiado por Arendt radicaba en eliminar cualquier instinto de piedad humana a través del ropaje de un deber histórico que invertía la dirección de dichos instintos, de tal forma que “los asesinos, en vez de decir: ‘¡Qué horrible es lo que hago a los demás!’, decían: ‘¡Qué horribles espectáculos tengo que contemplar en el cumplimiento de mi deber!’” (2009b, p. 156-157). Por lo tanto, un “ambiente dominado por la presencia de la muerte violenta”, dice Arendt, termina modificando la actitud de estas personas hacia la muerte (2009b, p. 157), así como la actitud de toda la sociedad.

Dos ejemplos en el ámbito colombiano hacen imposible no trazar un paralelo con lo anterior. Volvamos al caso de los falsos positivos, ya mencionados en este trabajo. ¿De qué servían estas muertes en el debilitamiento militar de las guerrillas si los supuestos guerrilleros abatidos en realidad no eran guerrilleros? No servía de manera alguna para la disolución real de la guerrilla; su valor, en cambio, estaba dado en lo simbólico al interior de las tropas y en la concepción generalizada en el país de que la Seguridad Democrática del gobierno Uribe estaba ganando la guerra. En este caso, la violencia subjetiva anclada en profundas consideraciones simbólicas sobre la necesidad histórica de derrotar al enemigo guerrillero, conlleva tal banalización de la violencia por parte del propio Estado que la elección de *homo sacer* para ser ejecutados se hizo práctica constante en nombre de la guerra.

Ese estado constante de violencia, además de su banalización, lleva a su completa normalización en la sociedad. ¿De qué otra forma podría explicarse la siguiente broma, viral en las redes sociales?



Lo atroz, es que la broma alude a hechos que bien podrían ser reales³⁰, pero que ahora la sociedad es capaz de vivir con ellos en estado de completa normalización, hasta el punto de burlarse de esto.

Pero volvamos a la literatura de la neo-violencia. En una escena de *La balada de los bandoleros baladíes*, un personaje reflexiona lo siguiente: “Matar a alguien es como tumbar un árbol: si usted no da en el punto, el árbol sigue en pie o se le viene encima” (Ferreira, 2011, p. 102). Esas reflexiones siempre baladíes de la muerte y el acto de matar, integradas a lo trivial, son comunes en esta literatura, y es prueba de la forma en la que la violencia se normaliza. “(...) matarte suena tan absurdo, me repito la palabra una y otra vez; matar, matarte, y carece de significado, es como un adjetivo que te aplico (...)”, reflexiona el personaje del cuento “Equipaje de mano” (Ospina, 2008, p. 57). La muerte y sus rituales se resignifican, pierden el peso simbólico del cadáver de *La hojarasca*, por ejemplo, o los entierros coloridos y desgarrados de *La virgen de los sicarios*, para adquirir el simbolismo de lo monótono y cotidiano. Como si se tratara del mismo niño de *La hojarasca*, pero 60 años después, el jovencito del relato “Teoría de la muerte” dice: “Los entierros ya no me conmueven. (...) Ahora, sin embargo, eso de enterrar a los muertos es cosa de todos los días, pura moneda corriente” (Rodríguez-Bravo, 2008, p. 184). Tal es la familiaridad con la muerte y la violencia que puede ser vista como un simple juego de niños; así lo propone el cuento “La noche sin balas” de Orlando Echeverri (2008), en el que un niño juega a la guerra con sus soldaditos de plástico mientras la criada de la casa, víctima de formas más subjetivas de violencia, lo observa:

³⁰ Por esos días, el país se estremecía por la noticia de varias “casas de pique” de paramilitares, utilizadas para el descuartizamiento de seres humanos. (*La imagen hace parte de mi archivo personal*)
Para ver la noticia relacionada: <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/volvio-terror-buenaventura-casas-pique-siguen-funcionando>

Lo vio levantar un ladrillo de una pila que reposaba en el rincón del patio, y estrellarlo con violencia contra la pierna de uno de sus soldados plásticos. Los fragmentos rojizos del ladrillo tiñeron el aire de sangre. (...) Siempre el sudor, la mugre, la sangre seca y el olor a estiércol (...) El chico seguía solemnemente frente a su capitán. Su capitán muerto y desecho por la metralla sacada de su imaginación y el ladrillo derruido en el suelo. (Echeverri, 2008, p. 176-178)

La violencia se convierte de esta forma en parte corriente de la vida diaria. Un ejemplo culmen de este estado de normalización lo encontramos en las primeras páginas de *Tres ataúdes blancos*, donde la muerte y la violencia entran en la historia como parte de la cotidianidad del mismo personaje y no como un giro en la acción que distorsiona el entorno. En el primer párrafo, el protagonista dice que esa mañana se rompió una de las cuerdas de su contrabajo mientras ensayaba una sonata; en el segundo párrafo nos cuenta que una hora después su padre se negó a ir a la tienda a comprar el pan para el desayuno, y por lo tanto debió salir él mismo. Inmediatamente, y como “para cerrar la mañana”, nos describe la noticia que el televisor de la panadería le muestra: un joven le disparó tres tiros en la cabeza al candidato presidencial Pedro Akira. “A diferencia de los dos primeros eventos, este último, afortunadamente, no sucedió en mi casa” (2010, p. 11). Como si se tratara de hechos sin importancia, el protagonista hace un rápido listado de algunos acontecimientos importantes que ha enfrentado la República de Miranda y de los cuales él y su padre han tenido noticias gracias a un pequeño radio:

1. Asesinato de candidato presidencial de la oposición, 1989
2. Empate del equipo de fútbol, 1990
3. Asesinato de candidato presidencial de la oposición, 1990
4. Primer puesto en una etapa ciclista, 1990
5. Asesinato de candidato presidencial de la oposición, 1990
6. Segundo puesto panamericano en tiro con jabalina, 1991
7. Asesinato de candidato presidencial monárquico, 1995
8. Mejor traje típico en reinado universal de la belleza, 2002
9. Falsa alarma por venida de un papa, 2008. (Ungar, 2010, p. 28)

Todos los acontecimientos enumerados pueden equipararse con hechos de la historia reciente de Colombia. Al equiparar el asesinato recurrente de los candidatos presidenciales con un partido de fútbol o con el triunfo en un reinado de belleza, el protagonista está convirtiendo la violencia en un tema banal, trivializado, normalizado.

Ahora, entender la normalización de la violencia como un acto de deshumanización del conflicto sería otra forma de esquivar el contenido político-social objetivo que tal acto de

naturalidad encarna. Hannah Arendt nos recuerda que “el más claro signo de deshumanización no es la rabia ni la violencia sino la evidente ausencia de ambas” (2005, p. 82). Es decir, lo verdaderamente deshumanizante estaría en considerar la normalización de la violencia sólo como el fruto de la deshumanización del acto violento y nuestra percepción de éste, y no entenderlo como parte de las consecuencias más hondas que el conflicto social ha producido en el país. En este punto bien vale la pena recordar a Foucault en lo referente a la humanización del castigo. Para él, tal humanización es una técnica moderna que designa cierta regulación, cierta moderación del poder en la implementación del derecho a castigar que trae consigo el uso legal de la violencia. “‘Humanidad’ es el nombre respetuoso que se da a esta economía y a sus cálculos minuciosos”, dice, recordándonos que el castigo *inhumano* se ejercía por un poder soberano sobre aquellos considerados “fuera de la ley” (2009, p. 106). Entonces, si el Estado moderno es el garante de la humanización del castigo (Foucault, 2009) y de la aplicación legal de la violencia (Benjamin, 2012), ¿qué sucede cuando ese Estado se ha aliado a fuerzas ilegales que desde la aplicación soberana de su poder ejercen la inhumanidad del castigo, como en el caso del paramilitarismo?, ¿qué sucede cuando ese mismo Estado quebranta la norma de la legalidad de la violencia y utiliza esta fuerza de manera extra legal, como en el caso de los falsos positivos?, ¿qué pasa cuando el garante de la humanidad moderna de la ley actúa de manera ilegal e inhumana respaldado por su posición de poder, como en los casos de corrupción, entendiendo esta como una forma más de violencia? En la distorsión que estos fenómenos generan anida la normalización de la violencia de la que hemos venido hablando. Siguiendo a Foucault, si la norma educa y es establecida “como principio de coerción en la enseñanza” (2009, p. 214), también podríamos plantearnos si la violencia educa, si la normalización de la violencia no es más que el fruto de un proceso educativo sobre la distorsión de la subjetividad política y del papel del Estado como garante de la legalidad. Es decir, ¿las técnicas de la violencia instrumental y simbólica no son también una especie de disciplina normalizadora de la violencia? Veremos más adelante cómo la espectacularidad del conflicto y sus formas de mediar la violencia han ido contribuyendo a la consolidación de ese estado normalizador característico de la neo-violencia.

Digamos por último algo evidente: estas características no son, de ninguna manera, elementos aislados unos de otros; actúan todas de forma conjunta, relacionadas entre sí y dependientes unas de otras. Por lo tanto, la neo-violencia que normaliza la violencia construye también una serie de patologías que invaden la psiquis social, siendo en sí mismas expresión de ese estado de normalización y características a su vez de un tipo de individuo y de toda una generación violentada.

3.3 PATOLOGÍAS DE LA NEO-VIOLENCIA

Si el personaje anónimo de *Tres ataúdes blancos* hace listados de sucesos violentos mezclados con hechos triviales de su vida, el joven profesor de derecho Antonio Yammara, de *El ruido de las cosas al caer*, tiene la capacidad de trazar un paralelo detallado entre su

biografía personal y la historia de los crímenes y magnicidios más impactantes que han marcado la vida del país. Mientras juega billar en un viejo local del centro de Bogotá, al que Yammara acostumbra a ir todos los días después de dictar sus clases, observa una nueva noticia sobre el asesinato de otro candidato presidencial y recuerda:

Yo tenía catorce años esa tarde de 1984 en que Pablo Escobar mató o mandó matar a su perseguidor más ilustre, el ministro Rodrigo Lara Bonilla (dos sicarios en moto, una curva de la calle 127). Tenía dieciséis cuando Escobar mató o mandó matar a Guillermo Cano, director del *El Espectador* (...) Tenía diecinueve y ya era un adulto, aunque no había votado todavía, cuando murió Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia del país (...) Y poco después fue lo del avión de Avianca, un Boeing 727-21 que Escobar hizo estallar en el aire (...) para matar a un político que ni siquiera estaba en él. (Vásquez, 2011, p. 18-19)

La niñez, adolescencia y madurez del personaje están marcadas por la muerte violenta. Esta violencia lo lleva a una mayoría de edad fisiológica, más no política, pues el personaje aún no vota, aún no ejerce como ciudadano la libre elección política, cuando ya la violencia le ha ganado la partida. Es imposible que el pasaje de Vásquez no nos recuerde vagamente la sentencia inicial de *La vorágine*, pues la violencia no sólo ganaría la partida en los azares del corazón, sino también en los de la vida política³¹. ¿Qué le depara a una generación como la de Yammara? ¿Cómo enfrentar la violencia que los atosiga? El propio personaje, unas líneas más adelante, parece responder a estos cuestionamientos: “De manera que todos los billaristas lamentamos el crimen con la resignación que ya era una suerte de idiosincrasia nacional, el legado que nos dejaba nuestro tiempo, y luego volvimos a nuestros chicos respectivos” (2011, p. 19). Resignación para aceptar la normalización de la violencia e indiferencia para darle la espalda y seguir con sus vidas dentro de ese estado de cosas violentado. Pero no sólo la resignación y la indiferencia están presentes en la construcción de las subjetividades políticas de esta literatura de la neo-violencia. La melancolía, el miedo, la paranoia, la rabia, el lenguaje, e incluso la risa y la ironía, son patologías con las que la neo-violencia se expresa.

Para Hannah Arendt, la persistencia de la violencia genera una política de terror en la que la violencia, y no el poder, ejerce control social y político ante la impotencia de quienes domina (2005, p. 74). Esta impotencia es, entonces, un primer signo patológico de la neo-

³¹ “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (Rivera, 1984). La novela de José Eustacio Rivera, publicada por primera vez en 1924, es pieza clave en la historia de la literatura colombiana y considerada como una de las obras más importantes del Modernismo latinoamericano, aunque en ella aún prevalecen vestigios del Romanticismo. Ambientada en la selva amazónica y en los llanos, narra la historia de amor entre Arturo Cova y Alicia, en medio de la violencia de los terratenientes caucheros por el dominio y explotación de la tierra.

violencia que las generaciones de autores más jóvenes ha sabido plasmar en sus obras. Yammara y el doble de Akira viven de espaldas al mundo violentado que los rodea, no sólo lo aceptan como lógico y natural, sino que además se sienten incapaces de enfrentarlo. “A veces no hacer nada es lo más violento que puede hacerse”, dice Zizek (2009, p. 256) para dar a entender que lo violento puede albergarse en una parálisis social generalizada que interrumpe el funcionamiento general de las estructuras. La parálisis misma, la propia indiferencia o impotencia política puede ser considerada también una forma de violencia: al ser indiferentes con la realidad que los rodea, indiferencia que es fruto de la propia impotencia, los personajes de la literatura de la neo-violencia están ejerciendo silenciosamente su propia violencia hacia esa realidad. La indiferencia es entonces una patología de la violencia por doble vía: ha sido producida por el ejercicio desubjetivizador de la violencia y su manifestación es a su vez una forma de violencia, en la medida en que garantiza su permanencia.

En su ensayo, García Dussán entiende la indiferencia como parte del impulso *thanático* presente en la literatura colombiana desde de la segunda mitad del siglo XX, aunque resulte más evidente en autores que entran en el campo literario en los años 90, como el caso de los ya mencionados Santiago Gamboa, Mario Mendoza, Rafael Chaparro Madiedo o Efraín Medina. “Esta actitud de desconfianza y apatía política es el resultado de un proceso intelectual inherente a la evolución social, política y cultural de nuestra historia” latinoamericana, acentuada por las crisis políticas, los problemas económicos, las dictaduras de otros períodos y un proceso de globalización acelerado y errático que han marcado un fuerte imaginario de desconfianza (García Dussán, 2007, p. 24). Pero al llegar a la generación de la neo-violencia, esta herencia de la desconfianza en lo político, sumada a la presencia dominante de la violencia y sus formas, muta en otras manifestaciones patológicas, como el miedo.

En *El ruido de las cosas al caer*, el personaje principal es víctima de un atentado mientras acompañaba a su pensión a Ricardo Laverde, un misterioso compañero de billar y objetivo principal del siniestro. Laverde muere abaleado por sicarios, pero uno de los proyectiles alcanza el cuerpo de Yammara, enviándolo al hospital. Yammara sobrevive, pero algo en él, irremediablemente, ha cambiado para siempre. El lógico trauma luego del hecho violento no deja de ser significativo en lo que aquí queremos demostrar. El miedo es la primera manifestación de ese trauma en Yammara, un “miedo frío” (Vásquez, 2011, p. 58), como lo califica él, que se le mete en el cuerpo y poco a poco crece, apoderándose de su interior. La novela plantea un paralelo de vida-muerte a través del miedo como órgano vivo que crece: al mismo tiempo que el miedo toma forma dentro del cuerpo de Yammara, crece su hija en el vientre de Aura, su esposa.

Aura me ponía la mano a un lado del ombligo prominente.
“Ahí, ahí está. ¿Sentiste?” “¿Pero qué se siente?”, preguntaba yo.
“No sé, es como una mariposa, como unas alas que te rozan la piel. No sé si me entiendes”. Y yo le decía que sí. (...) No

sentía nada: estaba distraído: el miedo me distraía. (Vásquez, 2011, p. 57)

Pero no sólo lo distraía. En realidad, Yammara estaba asistiendo a otro tipo de gestación, la de un miedo y un estado de angustia y alerta constante que no desaparecen de él, y que serán propias de su generación. Esta analogía del miedo como una sensación fisiológica que se gesta al interior de los personajes la manifiesta también Maya, la hija de Ricardo Laverde, cuando hacia el final de la novela conversa con Yammara sobre el miedo como variable determinante en la psiquis generacional:

<<El hecho es que comencé la Universidad. Y me tomó todo el año darme cuenta>>. <<¿De qué?>>. <<Del miedo. O mejor, de que esta cosa que me daba en el estómago, los mareos de vez en cuando, la irritación, no eran los síntomas típicos del primíparo, sino puro miedo. Y mamá también tenía miedo, claro, tal vez hasta más que yo. (...) Una época especial, ¿no? No saber cuándo le va a tocar a uno. (...) Vivir así, pendiente de la posibilidad de que se nos hayan muerto los otros, pendientes de tranquilizar a los otros para que no crean que uno está entre los muertos>>. (Vásquez, 2011, p. 230)

Miedo y zozobra parecen ser las constantes de los personajes de esta novela. Miedo que rápidamente se transforma en paranoia. En las noches venía el miedo a la oscuridad, y en las calles, cuando se atrevía a salir, lo dominaba la “inequívoca certidumbre de ser observado. (...) Imaginaba los rostros de los asesinos, escondidos tras las viseras” (2011, p. 57). Además del miedo y la paranoia, Yammara entra en un estado de constante preocupación, hasta el punto de que su mujer le asegura que “lo tuyo comienza a ser enfermizo. Estás enfermo de preocupación” (2011, p. 62). El miedo del personaje pronto lo lleva a sentir odio y rabia; primero hacia Laverde, a quien culpa de lo que está sucediendo; y posteriormente a su “propio cuerpo y lo que el cuerpo sentía. Y ese odio que me tenía por objetivo se transformó en odio hacia los demás, y un buen día decidí que no quería ver a nadie” (2011, p. 55). Posteriormente el personaje comienza a “aborrecer la ciudad, a tenerle miedo, a sentirme amenazado por ella” (2011, p. 66). De esa manera, pierde toda una parte de la ciudad: la zona del centro de Bogotá, lugar donde ocurrió el atentado, se hace insoportablemente hostil para Yammara, sintiéndose excluido de la ciudad y violentado por ella. “Imaginé una ciudad en que las calles, las aceras, se van cerrando poco a poco para nosotros, como las habitaciones de la casa en el cuento de Cortázar, hasta acabar por expulsarnos” (2011, p. 66). Lo que está ocurriendo con Yammara ejemplifica a través del trauma de una víctima directa, el miedo generalizado, ya patológico, que se ha apoderado de los ciudadanos que, sin ser víctimas directas de un hecho violento, han vivido también inmersos en una realidad abominable. A la salida del consultorio de su

sicólogo, Yammara se expresa de manera contundente: “El miedo era la principal enfermedad de los bogotanos de mi generación” (2011, p. 58).

Si la violencia engendra violencia, transformándola, el miedo también engendra miedo, transformándolo y transformando a quiénes lo padecen. De ahí la analogía del miedo como engendro que germina al interior de una generación, creciendo con ella, moldeándola, definiéndola. *Todo pasa pronto*, la novela de Juan David Correa (2007), es también un buen ejemplo de lo anterior. Aquí, el miedo es la forma que adquiere la neo-violencia como elemento fundamental de las relaciones padres-hijos. Los padres liberales y políticamente activos del protagonista-narrador, un niño de diez años, viven angustiados por las consecuencias que la violencia pueda tener en sus vidas. El niño crece absorbiendo el miedo de su madre y sus abuelos cada vez que su padre sale a reuniones políticas del partido comunista al que pertenece. Toda la novela transcurre en el interior de las casas de la familia como alusión de un país encerrado por el miedo a la muerte. Más adelante veremos cómo estas alegorías o metáforas son constantes en la literatura de la neo-violencia para marcar, precisamente, una suerte de definición generacional. Y si la casa representa el territorio en el que se espera cierta seguridad, aunque esté invadido por el miedo, la madre del pequeño representará a la nación que tratará de protegerlo de ese miedo, aunque tal protección sea totalmente inútil, pues el terror de la nación se propaga: “Con mamá hemos pasado tantas noches a solas esperando a papá que me he ido acostumbrando a su miedo. Su miedo hace parte de mí. Lo tengo adentro siempre” (2007, p. 47). De esta manera, los hijos que esta nación cría, como el niño de la novela (que llega a perder la conciencia presa del pánico) están invadidos por el miedo. “Cada vez las crisis son peores. No puedo recordar nada” (2007, p. 16), llega a decir. Se deduce entonces que este personaje representa a una generación que no solo ha sido moldeada por el miedo, sino que es también amnésica, encarna una generación que prefiere olvidar las razones de su miedo y normalizarlo dentro de su vida.

En este sentido, ¿es la patología del miedo una forma de normalización? Al estar constantemente con nosotros puede que nos acostumbremos a la presencia de la violencia, aunque la normalización es más que costumbre. Sin embargo, la actitud de ver la violencia *como si no estuviera* —que es la actitud normalizadora—, escondiendo el miedo que ésta produce, supone que la violencia está en el pensamiento de manera constante, no que no se piense en ella, de ahí que se normalice. Por lo tanto, el miedo es también un estado normalizado de la neo-violencia. Esto aparece ilustrado en el cuento “Teoría de la muerte” (Rodríguez-Bravo, 2008), en el que el personaje, un niño que suele visitar cementerios a diario, oculta su terror hacia la muerte a través de su obsesión por ella, acudiendo a entierros de desconocidos y haciendo listados con los nombres inscritos sobre las tumbas con el fin de diseñar una teoría capaz de anticipar el momento de su propia muerte. “Todo en la vida funciona al derecho y al revés. La muerte es un anagrama de la vida. (...) Empiezo a creer que la muerte no juega al azar, que lo sabe todo desde el principio” (2008, p. 192-193).

El miedo, la paranoia, el odio, o la fascinación por la muerte, no son las únicas patologías producto de la violencia que la literatura de esta primera década del siglo XXI

manifiesta. La literatura de la neo-violencia se convierte en una cruda radiografía de la manera con que la violencia ha construido nuestra noción de país, nuestro imaginario de nación, que sin duda funciona como correlato del país real y como catalizadora de la crisis del yo político, y por ende de la crisis psicológica del individuo sobrepuesto a la violencia fáctica. En su análisis sobre las novelas de El Salvador de post-guerra, François Delprat argumenta que no es extraña la prevalencia de libros donde “*le tragique débouche sur un pathétique maladif*”, dado que sus autores vivieron su adolescencia y crecieron durante los horrores de la guerra interna contra las guerrillas entre 1980 y 1991 (Delprat, 2012, p. 114). Para Delprat, no son solamente componentes de carácter político y social lo que encontramos al interior del sufrimiento (en términos de violencia que produce dolor), sino que este fenómeno conlleva en sí mismo otra serie de elementos ligados a la psiquis del individuo, sus excesos, su locura, y la negación del otro (2012, p. 115). Habría que complementar lo anterior diciendo que en la literatura de la neo-violencia, estas dos visiones sobre el sufrimiento-violencia (político-psicológica), están, en muchos casos, relacionadas entre sí, es decir, las patologías de los personajes plantean siempre una mirada, una reflexión política sobre el país imaginado.

Volvamos aquí al interesante ejemplo de la pesadilla sobre los fusilamientos en *Tres ataúdes blancos*. En el sueño, el personaje vive asilado en su apartamento, en lo alto de un edificio, sin poder salir a la calle. La pesadilla no sólo está en los fusilamientos habituales, está también en la idea de uniformidad a la que alude la descripción: si los edificios son todos iguales, contruidos de manera uniformes como salidos de una banda de producción, iguales también pretenden que sean las vidas y los pensamientos de aquellos que los habitan. La pesadilla, entonces, es la de una sociedad encerrada, en la cual la diferencia de pensamiento se paga con la muerte o la exclusión. Ahora, lo interesante del planteamiento de la novela es la negación política de los extremos: Ungar parece decirnos que la solución no está en la extrema izquierda de las Guerrillas Estalinistas; tampoco estaría — tal y como deja ver la novela ocasionalmente — en los extremos de la derecha paramilitar ligada al narcotráfico y la política, grupo que usa la democracia para maquillar sus prácticas de terror; finalmente, la solución tampoco estaría en el Partido Amarillo de Pedro Akira, también infectado de corrupción y alianzas ilegales. La solución estaría en la reconstrucción de la subjetividad política del individuo, tal como la novela sugiere a través del personaje principal, que poco a poco se empodera políticamente y descubre su propia identidad. El pasaje de la novela nos habla entonces de un país organizado desde la *tanatopolítica* (Agamben, 2010), donde prevalecen la violencia y el terror como motores políticos.

Según Agamben, tal como lo vimos en el primer capítulo, el concepto de biopoder de Foucault expresa cómo la *zôe* (la simple vida natural o vida desnuda, que los griegos ubicaban por fuera de la vida en sociedad) y la *bíos* (la vida calificada, activa, destinada a vivir en la *polis*) se agrupan, cómo la simple vida natural se integra a la *bíos* y empieza a ser incluida dentro de los cálculos del poder estatal. Foucault advierte un cambio en el paso del poder soberano a la modernidad en cuanto a la relación del poder con la vida; mientras el poder

soberano *hacía* morir o *dejaba* vivir, pues tenía la potestad de decidir quién moría y quién no, la biopolítica se centra en el *hacer* vivir y *dejar* morir (Foucault, 1998, p. 83). Agamben, sin embargo, plantea que la característica de la política moderna no es la inclusión de la *zôe* en la *bíos*, sino el hecho de que ambos procesos son paralelos, no se diferencian. Se trataría, en un proceso de inclusión-exclusión, del movimiento contrario: “encontrar, por así decirlo, el *bíos* de la *zôe*” (Agamben, 2010, p. 19). Si la vida del *homo sacer*, tal como ya hemos visto, está por fuera de la acción política y sólo la condición meramente biológica de su cuerpo, como recipiente de vida desnuda, interesa en los cálculos políticos de un poder soberano moderno, sobre este actúa entonces no una política de vida activa (*bíos*) sino una de muerte impune (tanatopolítica). A eso se refiere Agamben cuando, al hablar de la tanatopolítica ejercida sobre el *homo sacer*, dice que la vida desnuda de este se convierte en el “valor político supremo” (2010, p. 180).

Si el soberano, en cuanto decide sobre el estado de excepción, ha dispuesto desde siempre del poder de decidir cuál es la vida a la que puede darse muerte sin cometer homicidio, en la época de la biopolítica este poder tiende a emanciparse del estado de excepción y a convertirse en poder de decidir sobre el momento en que la vida deja de ser políticamente relevante. (2010, p. 180)

En otro de momento de su novela, Ungar vuelve sobre el tema de las visiones y la noción de país, tratándolo con ironía y sarcasmo. “Tengo una visión, producto del miedo”, dice el personaje y pasa a describirla:

Mi visión es que estamos parados, uno al lado del otro, el presidente Del Pito y este su narrador y protagonista. Estamos en la Plaza Libertador, en el centro mismo de la capital, que es el centro mismo de la República de Miranda. De espaldas al Palacio del Congreso. Alguien dispara al aire, en mi visión, en mi sueño, y se da inicio a la carrera presidencial (Ungar, 2010, p. 117)

Llegar a la Presidencia de la República es una carrera de espaldas a las leyes. Una carrera, además, invadida por la ilegalidad de las trampas: a los pocos metros de haber empezado, el personaje se da cuenta que tiene un zapato amarrado al otro, mientras que Del Pito “no va corriendo sino que se desliza en patines” (2010, p. 117). Por último, la trampa se convierte en la muerte que la ilegalidad del país promueve y encubre: “Entonces oigo un ladrido a mis espaldas. Miro. Son los perros del presidente y vienen corriendo a devorarme” (2010, p. 118).

En *Tres ataúdes blancos*, en el momento en que es conocida la noticia del asesinato de Pedro Akira, los jóvenes que toman cervezas en la tienda donde nuestro protagonista ha ido a comprar el pan reaccionan de la siguiente manera, haciendo referencia al parecido físico entre el protagonista y el muerto: “Quéee va a estar muerto Akira, esa *gonorrea*. Las *ratas* no mueren. Mírelo, aquí está el *pirobo* ese: En bata de cuadros y comprando desayuno a la una de la tarde” (Ungar, 2010, p. 22).

Hemos visto cómo las descripciones con las que el personaje se refiere a Akira son utilizadas de manera sarcástica para ironizar sobre el mesianismo del dirigente político. Pero toda esta sátira queda expuesta, en su condición más vulgar y realista, en la descripción que del muerto hacen los jóvenes de la tienda. Akira ya no es “el adalid de los pobres” ahora es una “*gonorrea*”; ya no el “defensor de los débiles”, sino una rata vulgar (porque *rata* en Colombia no sólo es el roedor sino el que roba); Akira ya no es la “voz de los desposeídos”, ahora es un “*pirobo*”, otra expresión de la jerga vulgar para referirse a alguien vil. Lo que se pone de manifiesto es la presencia de un lenguaje también violentado que esta literatura utiliza para manifestar, a veces desde la irónica, su propia rabia y frustración.

Esa utilización de la sátira en el lenguaje para definir a sus personajes, sobre todo al presidente Del Pito, se convierte en una estrategia que Ungar utiliza para evidenciar cómo el personaje ha manipulado su propia imagen para definir su posición en el espacio socio-político, es decir, cómo ha transformado las relaciones de poder objetivo (las de las estructuras socio-políticas) en relaciones de poder simbólico (las de las estructuras del discurso), acudiendo a la autoproclamación de su individual y sesgado punto de vista como un valor universal y absoluto (Bourdieu, 2000, p. 137-139). El lenguaje es violentado en la medida en que se convierte en una forma de expresar la violencia simbólica existente en la imposición de criterios políticos. Cuando Ungar llama “magnánimo” a Del Pito, o satiriza los epítetos que lo describen, no es más que una proyección invertida de ese personaje político que se autodenomina “mesías” y “salvador” de la nación frente al monstruo de las Guerrillas Estalinistas. La violencia de los Escuadrones de la Muerte encuentra un sustento en la violencia impositiva de la imagen de Del Pito como único salvador, que a su vez se complementa con la violencia simbólica de su discurso, violencia esta que se propaga y se corresponde con el lenguaje también violento (y violentado) de exclusión de los seguidores de éste, y del país en general. La turba de seguidores del presidente reelecto “vomita frases tipo escuadrón de la muerte sin rima, como *Que lloren, que sangren, que mamen: Del Pito es verraquera*” (Ungar, 2010, p. 236).

En este sentido, autores como García Dussán (2007) y Giraldo (2000) encuentran en la irreverencia una forma de expresar su desprecio hacia los relatos oficiales de la Historia. Esta irreverencia sería consecuencia y manifestación de la normalización de la violencia. La risa se convierte entonces es una expresión más del drama, y la violencia la convierte en la máscara que esconde ese drama. En *La balada de los bandoleros baladíes* (Ferreira, 2011), Malaverga, el ex policía convertido en indigente, recuerda que cuando conoció a su esposa le sorprendió

el que ésta siempre estuviera riendo cuando contaba sus desgracias. Se refiere a ella de la siguiente manera:

Su historia era la historia de una vida que el tiempo violenta, que los hombres marchitan, que la pobreza exprime. (...) Pero todo lo contaba riendo. (...) Me daría risa, si no me diera lástima. Y sin embargo ella, cuando exhibía sus cicatrices, se reía (...) con una carcajada chispeante que era celebración y miedo al mismo tiempo. (...) ¿Por qué se ríe de usted misma? Para soportar. (2011, p. 27)

Para la neo-violencia la risa no es sólo irreverencia contra la Historia o irreverencia frente al relato oficial sino que se ha convertido en un soporte, en un refugio necesario, es una patología más de nuestra rabia³².

Todas estas tendencias patológicas coinciden como una expresión del sentimiento de melancolía o duelo no realizado que la violencia trae consigo (Jaramillo, 2007). Si el personaje-narrador de *Tres ataúdes blancos* utiliza la violencia del lenguaje para definir a Del Pito y a Akira o el sarcasmo para ridiculizar el ejercicio político y el ideario guerrillero, si se ridiculiza a sí mismo como héroe en combate contra las fuerzas oscuras del paramilitarismo es porque la risa y la irreverencia funcionan en él a manera de arma. Expresa así la imposibilidad de reflexionar sobre estos incidentes desde el duelo histórico que el pasado permite, pues se trata de hechos que se mantienen vivos, que aún ocurren y que siguen delineando la personalidad de la nación. Para Alejandra Jaramillo, Colombia sufre de un profundo estado melancólico a causa del duelo no realizado como nación (e imposible de realizar en la medida en que es aún vívido) sobre nuestra violencia, que más allá de un sentimiento de tristeza, tendría que ver con otro tipo de síntomas, como

una disminución del yo —pérdida de autonomía e incapacidad de transformar la realidad—, una tendencia a denigrar del mundo, una queja por la pérdida de seres o abstracciones como el bienestar y la paz, y una forma comunicativa maníaca, es decir, que muestra la inconformidad desde lo jocoso así como desde la profunda desazón vital. (2007, p. 319)

Para Jaramillo, este estado melancólico que nos condena a una minoría de edad (2007, p. 321), tiene consecuencias perversas a nivel social y psicológico, reforzando las patologías de las que hemos venido hablando. En primer lugar porque implica una tendencia narcisista, “un incremento del instinto de muerte que se impone al Eros”, que lleva al sujeto colectivo a

³² Es interesante en este punto recordar que Colombia ha ocupado en varias oportunidades los primeros lugares en el ranking de los países más felices del mundo. Lo anterior, incluso, ha sido reforzado desde la oficialidad, visto por presidentes como un síntoma del buen camino que empieza a recorrer el país.

violentarse a sí mismo, esto es, “contra sus ‘hermanos’ que serían el reflejo de sí mismo”. En segundo lugar, Jaramillo señala algo de lo que hablamos anteriormente: el incremento del *tánatos*, de la pulsión de muerte. Finalmente, se impone una tendencia al cinismo casi obsesiva, al chiste: “ver la realidad de formas exaltadas, burlescas, como caricaturas risibles” (2007, p. 323). A ese ambiente de melancolía, o de duelo nacional no realizado, el filósofo colombiano Estanislao Zuleta lo denomina “desmoralización generalizada”. Generado por la violencia no estaría desligado de otras formas de violencia previa o posteriores, es decir, la desmoralización es resultado de la violencia y al mismo tiempo es el caldo de cultivo para que otros fenómenos de violencia nazcan y se transformen (2015, p. 49).

De esta manera, hemos podido constatar que la violencia presente en esta literatura ya no tiene que ver necesariamente con el acto violento en sí, sino con los miedos y problemas psicológicos que estos actos generan en los individuos. No es esto raro —como menciona Delprat—, tratándose de una violencia acumulada que se mantiene aún hoy después de más de cincuenta años de conflicto. En este orden de ideas, para esta literatura la violencia es una especie de virus contaminante que ha venido extendiéndose a lo largo de la historia, y que ahora anida al interior de los individuos. No es otro el sentido del carácter fisiológico del miedo en proceso de gestación que analizamos al inicio de este intertítulo. Es por esto mismo que Antonio Yammara considera que su vida está “contaminada” por la violencia, razón por la cual intenta mantener a su esposa e hija “a salvo de la peste de mi país”, y de esa forma preservar su “pureza” y “evitar su contaminación” (Vásquez, 2011, p. 216). Si la violencia y las consecuencias de esta comienzan a propagarse como un virus que afecta al conglomerado social y a los individuos comunes, ¿qué sucede con los seres contaminados, aquellos que como Yammara no pudieron escapar a los influjos de la violencia? ¿Cómo son los individuos? Y en última instancia, ¿cómo es esa generación construida desde la neo-violencia que esta nueva literatura ayuda a entrever?

3.4 LOS HOMO SACER DE LA NEO-VIOLENCIA

Tal como hemos mencionado, los personajes de la literatura de la neo-violencia son abúlicos e indiferentes, incapaces de asumir por ellos mismos un compromiso político. El personaje de *Tres ataúdes blancos* es arrastrado hacia la práctica política por las circunstancias y no por una decisión de empoderamiento propio; Antonio Yammara, por su parte, se ha acostumbrado tanto a la violencia de su país que prefiere mirarla desde los televisores para mantenerse, al menos momentáneamente, alejado de ese virus. Una situación similar puede rastrearse en las demás novelas y cuentos analizados.

Ahora bien, si lo que convierte a todo hombre en un ser político es su capacidad de acción (Arendt, 2005, p. 107), la inacción de los individuos de la neo-violencia es entonces una manifestación de su incapacidad política. Si esta incapacidad de acción política de los individuos provoca cierta glorificación de la violencia (2005, p. 109), es claro que la propia violencia que se genera conlleva a su vez a la aniquilación del yo político, lo cual desencadena

la inacción y la indiferencia. No en vano dice Arendt que la acción de la violencia es capaz de cambiar el mundo (y no sólo el mundo social y político, sino también el mundo psicológico de los individuos), “pero el cambio más probable originará un mundo más violento” (2005, p. 106). Por lo tanto, las consecuencias patológicas de la violencia sobre el cuerpo y la psiquis de los individuos conducen inevitablemente a la inacción política de éstos, inacción que es una forma de la anonimidad a la que la violencia conduce, que convertirá a los individuos, no en sujetos políticos, sino en seres fantasmales, zombis o bestias; en una palabra, en nuevos *homo sacer*.

Tal y como indicamos desde el primer capítulo, el término *homo sacer* es una vieja noción del derecho romano rescatada por Giorgio Agamben para analizar los alcances biopolíticos del poder soberano estudiados por Foucault, en su transformación hacia la tanatopolítica. Hemos entendido al *homo sacer* como ese individuo excluido por la *nuda vida* de la vida política, pero que sólo a través de esa exclusión se hace visible, y sólo en esa *nuda vida* puede encontrar sentido a su existencia. En términos más concretos, es un ser desprovisto de todo tipo de derechos, tanto divinos como políticos, y por lo tanto, su vida puede ser eliminada sin consecuencias jurídicas bajo total impunidad (Agamben, 2010).

El *homo sacer*, que es también el individuo violentado de la neo-violencia, encuentra en las novelas y relatos analizados formas de enmascararse. En *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011), el personaje de Rodrigo Laverde, antiguo piloto de Pablo Escobar, ex presidiario, abandonado por su esposa e hija, convertido en desecho por el narcotráfico y la violencia, es una forma de *homo sacer* al punto que su asesinato a manos de sicarios gozará de una total impunidad. Vásquez utiliza una visita de Yammara y Laverde a la Casa Museo de José Asunción Silva como pretexto para definir a este último personaje a través de la metáfora de la sombra, figura poética central del célebre poema *Nocturno* de Silva. Mientras Laverde llora escuchando la grabación de la caja negra del avión siniestrado en el que viajaba su esposa, Yammara escucha el poema de Silva y la analogía cobra vida:

Los hombros de Ricardo Laverde comenzaron a sacudirse; bajó la cabeza, juntó las manos como quien reza. *Y tu sombra, fina y lánguida*, decía Silva en la voz del barítono melodramático, *Y mi sombra, por los rayos de la luna proyectada*. (...) Y en mi cabeza, y sólo en mi cabeza, Silva decía *Y eran una sola sombra larga* (...). (2011, p. 46-47)

Al salir de la Casa Silva, dos sicarios en moto matan a Laverde e hieren de muerte a Yammara. Mientras los auxilian subiendo sus cuerpos heridos a un carro, Yammara retiene una última imagen antes de perder el sentido: “(...) me ponían junto a Laverde como una sombra junto a otra” (2011, p. 50). Laverde es descrito siempre desde lo lóbrego, como un hombre cansado, derrotado, lánguido, alguien que en realidad es el fantasma de lo que había sido antes. En una escena previa, mientras juegan billar, Yammara describe a Laverde de la

siguiente manera: “Su cabeza, de repente, estaba en otra parte: sus movimientos, su mirada fija en las bolas de marfil que lentamente asumían sus nuevas posiciones sobre el paño, eran los de alguien que se ha ido, una especie de fantasma” (2011, p. 26). Eso representa Laverde, y eso ha hecho la violencia de él: un fantasma en un país de sobrevivientes y fantasmas. Yammara, por su parte, va camino de convertirse también en una sombra de sí mismo; si al final de la novela se salva será gracias al ejercicio de la memoria, a la reconstrucción de la vida de Laverde, que será una forma de reconstruir la violencia que los ha golpeado.

Laverde tiene entonces el aspecto de un vivo-muerto, la nueva tipología de zombis de la neo-violencia. Al final de *La virgen de los sicarios*, el personaje narrador camina por las calles de Medellín y se siente rodeado de muertos vivos. Para él, los habitantes de la ciudad se han convertido en eso: “Los muertos vivos pasaban a mi lado hablando solos, desvariando” (Vallejo, 2002, p. 173). La gran diferencia con la literatura de la neo-violencia es el cambio del punto de vista: ya no se trata de un narrador que ve pasar a su lado a los muertos vivos, capaz de marcar una distancia entre él y ellos, sino que la visión de esta nueva literatura se forma al interior mismo del mundo donde esos muertos-vivos, o vivos-muertos como los hemos llamado nosotros tratando de ser más exactos, crecen, se multiplican y existen como meras vidas desnudas.

Vivos-muertos, excluidos de la acción política y sin ninguna capacidad de manifestarse, más allá de la violencia que encarnan, son también los habitantes de esos barrios de la periferia que Daniel Ferreira describe en *La balada de los bandoleros baladíes*: “(...) las ciudades para dormir tranquilas necesitan saber que hay un barrio bajo, donde la vida no vale nada, y que allí pueden mantenerse muy bien vigilados y muy bien resguardados los hijos del hampa” (2011, p. 71). Ferreira nos habla en este pasaje de su novela, titulado *La noche de las ratas*, de una forma de violencia sistémica presente en la fragmentación y exclusión de la ciudad a través de fronteras invisibles que responden a una organización y a una necesidad de control por parte del Estado-gobierno. Estos mismos vivos-muertos que llenan los callejones sórdidos de estos barrios serán asesinados por la justicia anónima de La Mano Negra. Pero estos últimos aparecerán sólo para acabar con la vida biológica (*zoe*) de unos seres que ya estaban muertos para el Estado y la sociedad; entonces, la violencia subjetiva del crimen no es más que la parte más evidente de una violencia ya manifiesta a través de la exclusión y el abandono. Es eso lo que deja en claro el personaje de Putamarre a su amigo Malaverga cuando le escribe un e-mail contándole cómo han sido sus primeros días en un campo de entrenamiento militar en Bogotá, al que ha llegado, al igual que muchos, para enlistarse como marine y pelear con el ejército de Estados Unidos en Afganistan como medio de sobrevivencia: “Todos aquí son vaciados, llenos de hijos, de pobreza, jetas hambrientas a las que tienen que alimentar” (2011, p. 126). El hombre se reduce a su condición de ser excluido por las formas de la violencia económica, violencia que no les dejará más camino que perpetuar otras formas de violencia.

De esta manera, la anonimidad a la que conduce la violencia plantea un evidente problema de identidad. ¿Qué somos en medio de la violencia? ¿En qué nos convertimos, cómo

construimos nuestra identidad personal y colectiva en medio de una sociedad que nos violenta, nos excluye, y reduce nuestras posibilidades de acción y representación política? Putamarre y Malaverga se convertirán en ladrones y asesinos, arrastrados a esa condición por los ciclos de violencia en los que han crecido. Mientras observa por televisión el ataque a las torres gemelas, Malaverga no sabe de qué manera asumir aquel horror y siente que su personalidad violentada, ante un hecho violento, se desdobra, es habitada por dos fuerzas, que Malaverga personifica así:

todos tenemos un mandril y una hiena dentro. Un YO fascista y un YO mamerto que salen a relucir en el momento justo (...)
Ahora podía estar a solas con mi mandril y mi hiena, acariciándoles el lomo. Mis dos YOES infamantes. Mis egos enconados. (Ferreira, 2011, p. 124-125)

Esa dualidad en la personalidad del personaje no es más que una respuesta a la despolitización que la neo-violencia pone en evidencia, y que se traduce en seres anónimos, vacíos, carentes de cualquier sentido de acción política, en una palabra, en *homo sacers*. Se es mamerto en la medida en que se piensa en el bien común, pero para contrarrestar ese pensamiento aparece la hiena eliminando al mandril que lo piensa, equilibrando la balanza de la violencia hacia la individualidad que convierte al otro en despojo o carroña. El personaje de *Tres ataúdes blancos* conjuga en sí mismo la idea del muerto-viviente (el personaje narrador deberá convertirse en un muerto) y el problema identitario. Su identidad está a tal punto extraviada que sólo hacia el final de la novela sabremos que responde al nombre de Lorenzo; su nombre y su identidad no interesan, pues estos han sido suplantados por la violencia política que ha convertido al personaje en una caricatura, en un remedo de candidato presidencial. De esta manera, el conflicto identitario del personaje se hace dual en la novela. Por un lado, esta especie de muñeco momificado del absurdo político, que se mueve al antojo de otros, es un ser de alguna manera invisible: adquirirá un nombre sólo en las últimas páginas del libro. De su rostro sólo sabemos que se parece al de Pedro Akira, pero jamás conocemos el rostro de Akira. Además, las vendas cubren su rostro simulando cubrir las heridas del atentado y la e cirugía. Se hace así un leve guiño al personaje invisible de la novela de H.G. Wells, que también visibilizaba su invisibilidad con el truco de las vendas. Por otra parte, se trata de una identidad sustituida, pues para que el engaño surta efecto el personaje no sólo deberá transformarse en Akira (imitar su voz, sus gestos, estudiar hasta el cansancio sus discursos y videos familiares), sino *creerse* la reencarnación de Akira, su versión prolongada después de la muerte. “El milagro se ha consumado: Pedro Akira está hablando por mí. Son míos su sentido de la autoridad, su claridad de pensamiento y su carisma” (2011, p. 119), dice el personaje en un momento de la novela. Este endriago político (el propio personaje se identifica con Frankenstein) es una metáfora de la monstruosidad engendrada por una política travestida y disfrazada, capaz de despojar identidades y re-elaborarlas a su antojo con los retazos de otras.

De esta forma, *Tres ataúdes blancos* se convierte en una reflexión sobre la identidad usurpada por la violencia y sobre la manera de reconstruirla: el personaje sólo recuperará su identidad perdida en la medida en que se reconstruya como ser político, evitando la concepción corrupta y violenta de la política a la que ha sido arrastrado. Es decir, la reconstrucción de la identidad personal e individual es paralela a la reconstrucción política y colectiva.

Ahora, si el análisis identitario que plantea la literatura de la neo-violencia no es sólo individual sino colectivo, no resulta extraño que gran parte de los cuentos y novelas estudiados presenten —de manera explícita, en algunos casos, en otros a través de formas alegóricas— un debate sobre la identidad generacional. Una novela fragmentada, polifónica, armada desde los vínculos tangenciales entre diversas historias marginales, como es *La balada de los bandoleros baladíes* (Ferreira, 2011), por ejemplo, está atravesada por varios relatos en los que los protagonistas son hijos violentados de familias violentadas, padres agresores y madres indiferentes. En *Todo pasa pronto* (Correa, 2007) la voz narradora es la de un niño de diez años rodeado por el miedo y la violencia contenida que penetra y se respira en su casa. El protagonista de *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010) es un joven que vive bajo la protección de su padre, y en un punto de la novela él y Ada Neira serán “huérfanos de padre y madre” que han perdido toda esperanza (2010, p. 197). Yammara es, igualmente, hijo de una generación que crece rodeada de violencia, razón por la cual se plantea el objetivo de mantener alejada a Leticia, su pequeña hija, de esta enfermedad de muerte. Fabián, el joven factótum de *La muerte del obrero* (Brito, 2014), vive con su madre y es ella la que lo alienta a conseguir los trabajos esclavizantes con los que sobrevive. Pero, ¿cómo se manifiesta en estos casos el debate generacional? y ¿de qué manera es un resultado del vacío político-identitario al que lleva la violencia?

El caso de *La balada de los bandoleros baladíes* es particularmente significativo en este sentido. Aquí, la violencia convierte a los individuos en formas demenciales de sí mismos, los transforma en bestias o en anti-sociales, en suma, en seres desechados. Uno de los personajes de la novela, que Ferreira nos presenta irónicamente como el “idiota” (es de esta manera como se refiere a él su padre), es un joven violentado por su familia, agredido sexualmente por su padre cuando tenía cuatro años e ignorado por su madre, que ha preferido ser indiferente ante estas agresiones. El personaje se expresa así:

(...) odiaba mi casa. Odiaba a mi padre haciéndose pajas en su taller. Odiaba a mi madre al verla sentada, enseñándole las tablas de multiplicar a mi hermana. Odiaba a mi hermana y su pelo de oro. Quería acabarlos a todos. (Ferreira, 2011, p. 15)

En la misma novela, otro personaje, esta vez apodado “la bestia”, es confinado por su propia madre en una celda, construida en el patio de la casa, a causa de la enfermedad mental que éste padece. “Lo mantenía encerrado, desnudo, en un cuarto sin luz y con reja de cárcel. (...) Se recriminaba de haber parido una bestia en lugar de un hombre” (2011, p. 19). Habría

que entender estos casos de manera alegórica. En estos ejemplos, el Padre es una alegoría del Estado, así como la Madre es una metáfora de la Nación o la Patria; la casa en la que estos niños crecen siendo violentados y excluidos es un nuevo centro de poder que domina al otro. El Padre-Estado violenta a sus hijos y la Madre-Nación es o bien indiferente o bien los excluye.

Ahora tengo ocho meses en el vientre de esa mujer. A mi lado se encoge como un renacuajo el embrión vecino que será mi hermana. (...) Aguzo el oído y escucho una conversación que viene del otro lado de la panza. Es mi padre que le reclama a mi madre por una noche de amor que nunca llega. Ella no quiere hacerlo. *Estoy preñada*, dice. *Pero ni mierda, porque hace tres meses que no lo hacemos*, responde él. Siento una gran sacudida. Es peligroso para los mellizos, dice mi madre, pero a él no le importa (...) Al final, la respiración de mi padre vuelve a la normalidad, y mi madre se endereza y oye que le dicen: “Esa niña se llamará igual que tú”. *¿Y el niño?*, pregunta mi madre, ingenua, mientras cubre sus piernas con la bata de maternidad. *No debería nacer*, contesta mi padre. (2011, p. 33)

El Padre-Estado violenta a la Madre-Nación y la lleva a parir bestias, excluidos o anti-sociales; la Madre-Nación, enferma de cáncer (otra vez el símil de la enfermedad y del virus), es finalmente asesinada por el Padre-Sistema que la ha violentado. Es decir, un Padre-Sistema violador y asesino que representa el poder opresor engendra hijos-“ciudadanos” violentados y violentos, que expresarán de manera violenta la violencia de la que ellos mismos han sido víctimas. Entrecomillamos la palabra *ciudadano*, pues precisamente una de las herramientas de la violencia de ese Padre-Estado es la de despojar a sus hijos de toda condición política, por lo tanto, no crea ciudadanos sino bestias, *homo sacer*, de ahí que el padre de la novela insista en llamar a su hijo “enfermo” o “idiota”. De esta manera, de lo que Ferreira está tratando de hablarnos con esta constante de hijos violentados y excluidos es de una generación igualmente violentada y despolitizada. Esto parece quedar mucho más claro en otro de los fragmentos de la novela que Ferreira dedica a este personaje. En este pasaje, el idiota sueña con la tumba de su padre, la cual “está sucia. Llena de rastros. Sin flores (...) Le pido que no me deje morir de hambre, que estoy sin trabajo, que nadie me da camello”. El sueño del personaje sigue: “Sueño que todo, a mi alrededor, se incendia. (...) Sueño que mamá llega otra vez con la noticia: mataron a mi papá. *Tenemos que ir al entierro*, dice” (Ferreira, 2011, p. 52). Y dentro de la capilla, aún en el sueño,

(...) sólo hay hombres vestidos de negro, de espaldas, a quienes nunca vemos la cara. El cura pide que levanten la mano todos los hijos del difunto, y adentro de la iglesia todos los hombres

sin cara levantan la mano, menos yo (...) entonces todos voltean y todos tienen la nariz de mi papá. Todos son mi papá. (Ferreira, 2011, p. 52-53)

El sueño del personaje es, por supuesto, revelador, y resume en gran medida lo que hemos venido analizando. Nos habla de un Padre-Estado muerto en una tumba sucia y ruinosa, incapaz de proteger a sus hijos, de proporcionarles bienestar o trabajo. En la iglesia, la violencia sin rostro es hija de ese Padre-Estado violento y, al mismo tiempo, el Padre-Estado es la misma violencia anónima. Al igual que en *Tres ataúdes blancos*, el Padre-Estado protector es reemplazado por un Padre-Estado criminal.

Las metáforas anteriores se repiten de manera más o menos idéntica en otros casos. *Todo pasa pronto* (Correa, 2007) debe leerse también como una enorme alegoría al país. En este caso, la casa invadida por el miedo es la representación de un país que vive gobernado por el terror. Cada personaje representa luchas políticas históricas, y el niño es la voz de una nueva generación que narra el miedo con el que crece y cómo este miedo lo afecta física y psicológicamente. “Si soy el testigo, los jueces son mis abuelos. Mis padres, los acusados” (2007, p. 15). En este caso, será el abuelo materno del niño-narrador, un viejo duro, frío y “bastante bravo” (2007, p. 22) quien parece engendrar la Violencia bipartidista de otra época; su padre, abogado y hombre de izquierdas comprometido políticamente, representa la rebelión emancipadora de una generación, previa a la de la neo-violencia, que aún creía en el cambio político; su madre (como en *La hojarasca*) representa la Nación invadida de miedo que intentará proteger al niño de las consecuencias de la lucha política de su padre, pues es consciente de que en un país como Colombia la rebeldía política se paga con la muerte.

En *La muerte del obrero* (Brito, 2014), la Madre-Nación no es sólo la que impulsa a su hijo a buscar trabajos esclavizantes, sino que será ella misma la que le aconseje irse del país como única forma de sobrevivir. Hay en esta idea de una generación que escapa, que huye, otro elemento característico de la generación producto de la neo-violencia. Fabián, en *La muerte del obrero*, huirá a España para recomponer su vida y su identidad, usurpada por una violencia económica que lo obliga a ser alguien distinto al escritor que desea ser. En *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011), Maya Fritts, la hija de Ricardo Laverde, debió huir de Bogotá en los años en que la violencia del narco-terrorismo se intensificó.

(...) más de una vez me he preguntado cuánta gente de mi generación habrá hecho lo mismo, escapar, ya no a un pueblito de tierra caliente como Maya, sino a Lima o Buenos Aires, a Nueva York o México, a Miami o Madrid. Colombia produce escapados, eso es verdad. (2011, p. 254)

En *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010), uno de los familiares de Ada Neira les da a los protagonistas el siguiente consejo: “Váyanse del país inmediatamente, es la única manera de

salir vivos de esta locura” (2010, p. 178). Ada logrará escapar de la República de Miranda y se exiliará en Alemania; Lorenzo, el hasta entonces anónimo narrador de la novela, con su nombre recuperado y ahora empoderado políticamente, se quedará en Miranda tratando de desenredar la conspiración política y las alianzas nefasta del presidente Tomás del Pito. Ada Neira lo creará muerto a manos de los Escuadrones de la Muerte y, desconsolada, tendrá a su hijo Félix en Bonn. Es imposible no notar la cercanía de este nombre con Fénix: Ungar convierte de esta forma al hijo de Lorenzo y Ada, el representante de una nueva generación (como la Leticia de Yammara), en el hijo surgido de las cenizas del incendio de la violencia.

Llegamos así a otro elemento característico en la definición de esta generación de la literatura de la neo-violencia. No es casual que tanto en *La balada de los bandoleros baladíes* como en *Tres ataúdes blancos* sus autores recurran al elemento purificador del fuego. Ya analizamos el pasaje de la novela de Ungar en el que el protagonista narrador decide incendiar su casa como una forma de incendiar su pasado, y de manera más alegórica, su territorio, el país donde creció recluido, sumido por la abulia y la indiferencia, marcando así el punto de inicio en su proceso de transformación hacia la recuperación de su identidad individual y política. El idiota anti-social de la novela de Ferreira, por su parte, riega cincuenta litros de gasolina en la casa de su Padre-Estado agresor, después de haberlo golpeado al menos diez veces con un martillo en la cabeza y de haber matado a su propia hermana. A ese pasaje aterrador de la novela Ferreira lo titula *Liberación del origen* y es la continuación del incendio que había dejado en suspenso al inicio de la novela, donde describe los hechos de la siguiente forma: “No había nada que produjera más placer a mi mirada. Había quemado la casa de mi padre como había prometido. Yo, el enfermo. El idiota de la familia” (2011, p. 13). Detrás del hecho horripilante de la violencia subjetiva se esconde entonces el símbolo de una generación que busca emanciparse y, una vez más, purificar su pasado a través del fuego.

Si las dos novelas anteriores utilizan el recurso del fuego de manera directa, Vásquez también recurrirá a él pero de manera poética, uniendo incendio y ruina en una sola metáfora. Hacia el final de *El ruido de las cosas al caer*, Antonio Yammara recuerda el poema *Ciudad de sueño* de Aurelio Arturo, y ve en él una descripción de su ciudad violentada:

Yo os contaré que un día vi arder entre la noche / una loca
ciudad soberbia y populosa / Yo, sin mover los párpados, la
miré desplomarse, / caer, cual bajo un casco un pétalo de rosa. /
Ardía como un muslo entre selvas de incendio, / y caían las
cúpulas y caían los muros (...) (Aurelio Arturo citado por
Vásquez, 2011, p. 255)

Esta generación despolitizada, temerosa, que debe huir y esconderse para salvarse, o ser indiferente a su entorno y aceptar la normalización de la violencia para no infectarse de ella, se representa a sí misma desde el incendio, y también desde la ruina, tal como lo muestra el poema evocado por Yammara y el pasaje ya analizado de la visita de éste y Maya Fritts a

los restos de la antigua Hacienda Nápoles. Esta es, entonces, la radiografía de la generación de la neo-violencia que esta literatura presenta en sus obras. En este orden de ideas, la memoria individual y colectiva se convierte en un elemento de refugio y de reconstrucción identitaria, tal como lo expresa Maya Fritts: “Construir la vida de mi padre, averiguar quién era. Eso es lo que estoy tratando de hacer” (2011, p. 108), significando que la memoria no sólo será una forma de reconstruir la Historia, sino, como luego lo aclarará Yammara, es una especie de paliativo para curarse de la violencia. Yammara describe muy bien ese sentimiento de desasosiego generacional, que es al mismo tiempo un lugar de encuentro, un espacio de reconocimiento y, por lo tanto, una manera de hacer de la memoria una forma de construir (o reconstruir) una identidad violentada.

La gente de mi generación hace estas cosas: nos preguntamos cómo eran nuestras vidas al momento de aquellos sucesos (...), que las definieron o las desviaron sin que pudiéramos siquiera darnos cuenta de lo que nos estaba sucediendo. Siempre he creído que así, comprobando que no estamos solos, neutralizamos las consecuencias de haber crecido durante esa década, o paliamos la sensación de vulnerabilidad que siempre nos ha acompañado. (Vásquez, 2011, p. 227)

Más adelante en la novela, Yammara vuelve a insistir en este tema, dejando claro que la marca normalizadora y anónima de la violencia es el lamentable elemento que unifica y define a toda una generación.

(...) cuántos atravesaron la adolescencia y se hicieron temerosamente adultos mientras a su alrededor la ciudad se hundía en el miedo y el ruido de los tiros y las bombas sin que nadie hubiera declarado ninguna guerra, o por lo menos no una guerra convencional, si es que semejante cosa existe. (2011, p. 254)

Si la violencia se hace patología y lleva al vacío existencial y político a individuos, deberemos ahora detenernos en cómo ésta atraviesa el cuerpo, cómo se manifiesta a través de éste y de qué manera la literatura de la neo-violencia lo representa.

3.5 EL CUERPO VIOLENTADO

Los escritores de la generación que analizamos utilizan la instrumentalización de la violencia sobre el cuerpo como metáfora de un cuerpo social violentado. Sobre este cuerpo, individual y colectivo, intervienen no sólo manifestaciones subjetivas de violencia, sino también aquellas de carácter objetivo, sistémico-político, sistémico-económico y simbólico.

La generación de la neo-violencia ha crecido con los relatos oficiales de la Historia, con la práctica política de la mediatización de la violencia, con una concepción que ha cosificado, instrumentalizado y reducido el conflicto a una contabilidad de “muertos de tripas sacadas”, como puntualizaba Gabriel García Márquez en 1959 al referirse a las novelas de la Violencia (García Márquez, 1999, p. 648). La muerte se contabiliza en cadáveres, y el conflicto social se reduce a un número de cuerpos sin vida: tanatopolítica del cuerpo. La violencia, y la construcción política a través de ella, instauran la idea de que la vida, y el cuerpo que la contiene, valen por su utilidad política, discursiva e ideológica. No resulta extraño, entonces, que esta generación de escritores, testigo de la acumulación progresiva de este discurso, vea en el cuerpo un elemento crucial para narrar la violencia, al tiempo de convertir sus narraciones en una forma de revertir esta instrumentalización. Dicho de otra forma, esta presencia del cuerpo cicatrizado, martirizado, ruinoso e indefenso es al mismo tiempo consecuencia de una sociedad profundamente violentada e instrumento emancipador sobre la violencia misma.

3.5.1 El cuerpo cicatrizado.

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault analiza la manera como el poder se canaliza a través del cuerpo, haciendo de este un signo, una huella de su fuerza (Foucault, 2009). Foucault utiliza el ejemplo de los cuerpos supliciados por el poder soberano para concluir que estos llevarán, como una marca —como una cicatriz—, la verdad del crimen que han cometido, pero también la verdad de la justicia que los ha castigado, convirtiéndose en una síntesis de su crimen y su castigo (2009, p. 57). Ahora bien, tal como hemos venido analizándolo, la normalización de la violencia sería —parafraseando a Foucault— esa “batalla perpetua” que ha dominado la psiquis, el alma y también el cuerpo de los individuos y las sociedades violentadas. Tal normalización de la violencia es entonces la manifestación simbólica de su poder. En este sentido, la violencia subjetiva, endémica del país, en su ejercicio normalizador se instalará en la anatomía (o en la psiquis, como ya vimos) de los personajes a manera de marca. Lo que esta nueva literatura nos pone de manifiesto, a través de los cuerpos de sus protagonistas, es que en ellos podemos leer, como quien lee los signos de la Historia, las cicatrices de la violencia, de ahí la constante preocupación sobre los cuerpos que se evidencia en sus cuentos y novelas.

“Sé, aunque no recuerde, que la bala me atravesó el vientre sin tocar órganos pero quemando nervios y tendones y alojándose al final en el hueso de mi cadera, a un palmo de la columna vertebral” (Vásquez, 2011, p. 53). Este recorrido de la bala que penetra el cuerpo de Antonio Yammara en *El ruido de las cosas al caer* es también el signo que la violencia dejará inscrito sobre su cuerpo. En la novela, la cicatriz física funcionará como el detonante para destapar profundas cicatrices psicológicas en el personaje. El cuerpo de Yammara será entonces un cuerpo cicatrizado, que llevará en él las señas de una violencia normalizada y anónima. Yammara no sabe de dónde provino la bala, ni por qué fue disparada, desconoce cuál fue el crimen de Laverde, pero el castigo de la violencia soberana que decidió que él también debía morir estará latente en su anatomía como un recuerdo perenne. La cicatriz

moldeará su cuerpo hasta convertirlo en una prolongación de su psiquis violentada, de su rabia, su miedo y su frustración. “A medida que fui saliendo a la superficie, el odio a Laverde cedió el lugar al odio de mi propio cuerpo y lo que el cuerpo sentía” (2011, p. 55). En otro fragmento Yammara dice lo siguiente con respecto al cuerpo de su esposa en contraposición al suyo: “Su propio cuerpo, por supuesto, se transformaba; una niña de nombre Leticia crecía en él, pero yo no estaba en capacidad de darle la atención que hubiera merecido” (2011, p. 56). Como ya analizamos al hablar de las patologías, el cuerpo de Aura, donde la vida crece, se contrapone al cuerpo de Antonio, donde la violencia y la muerte han dejado su huella; es por esto mismo que a Yammara le resulta imposible sentir el cuerpo de su hija moviéndose en el cuerpo de su esposa. Esta imposibilidad de palpar la vida se traduce a través del cuerpo de Yammara en la imposibilidad sexual de amar, que es otra forma de vida. La cicatriz en su cuerpo, la marca constante de la violencia y el miedo que esta engendra, conducen al personaje a la impotencia: “El cuerpo está lidiando con algo serio”, le dice su médico, “(...) La libido es lo primero que se va, ¿me entiende? Así que no se preocupe. Toda disfunción es normal” (2011, p. 58). Luego de pasar dos días en la finca de Maya Fritts recomponiendo la historia de Ricardo Laverde, Antonio vuelve a su casa con dolor de cabeza y se encuentra con que Aura y Leticia lo han abandonado. Decide no tomarse una pastilla para el dolor, dejando “que el cuerpo se defendiera solo” (2011, p. 259), y mientras escucha el mensaje que Aura le ha dejado en el contestador, piensa en cómo tratará de convencerla de que “juntos nos defenderíamos mejor del mal del mundo” (2011, p. 259). Más allá de paliativos momentáneos, el cuerpo deberá aprender a defenderse de las adversidades y, en esa defensa, la compañía de alguien que comparta y entienda la adversidad misma será fundamental.

Si Yammara corrió con la suerte de que su bala no tocara órganos vitales, la que penetra el cuerpo de Jairo, antiguo guardaespaldas de Pedro Akira y único amigo de Lorenzo, el personaje central y principal narrador de *Tres ataúdes blandos*, “había atravesado el estómago y se me había quedado metida entre dos vértebras de la columna” (Ungar, 2010: 226). La cicatriz que la violencia ha dejado en su cuerpo es su invalidez. Mientras se recuperaba en el hospital, Jairo cuenta haber visto una entrevista en televisión de Martín Acosta, miembro del partido Amarillo que se había exiliado del país pues su vida corría peligro. “Decía también que no había mal que durara mil años [refiriéndose al régimen de Del Pito] ni cuerpo que lo resistiera. Me dio como una sonrisa (...) por oír a don Martín hablando de un cuerpo que resistiera males” (2010, p. 228). Es decir, la utilización de la violencia y la muerte hacen del ejercicio político un acto de resistencia de los cuerpos, no un acto de construcción política de los mismos. El cuerpo no sólo deberá defenderse del ejercicio *thanático* de la política, como plantea Yammara, sino que además deberá resistir el mal que este ejercicio lleva implícito. De esta forma, el cuerpo es despojado de su condición de vida activa, ética y política para ser reducido a su condición netamente orgánica de vida o muerte.

Ahora bien, las cicatrices que la violencia deja en los cuerpos no son sólo el producto de violencia subjetivas, sino también económicas. Esto último queda muy bien ejemplificado en *La muerte del obrero* (Brito, 2014). Fabián Roca, su protagonista, es un joven aspirante a

escritor que busca por todos los medios un trabajo para subsistir. Aunque desee escribir, Fabián está condenado a la acción vertiginosa de una sociedad que lo fagocita a diario. La sociedad de mercado es incompatible con la sensibilidad de Fabián: se trata de trabajar o morir en el intento, y en esa ecuación la literatura sobra. En este sentido, Fabián funciona como metáfora de la opresión; una opresión que es la manifestación de la violencia sistémico-económica de un Estado incapaz de proveer a sus ciudadanos un empleo digno. “Había trabajado desde adolescente en una fábrica textil, la misma donde su madre había contado botones durante 40 años. Renunció luego de que esta muriera en un accidente laboral” (2014, p. 73), cuenta Fabián respecto a Estela, una compañera de trabajo en su nuevo empleo como vendedor de enciclopedias. A la mitad de la novela, Brito nos relata la historia de Orlando, un hombre que perdió su empleo luego de un accidente que lo deja cojo. Sin una pierna, en muletas, abandonado por su esposa e hijas, el hombre pasa sus días viendo una enorme cantera que parece agrandarse dentro de él. “¿Qué ha crecido a cuenta de su pierna amputada? ¿Quién ha ganado con sus pérdidas?” (2014, p. 43). La pregunta es devastadora, pues si bien la pierna amputada simboliza un vacío personal, para el mundo del capital, así como el inmenso hueco de la cantera cuya tierra es utilizada para construir edificios, la pérdida de una pierna significa un simple reemplazo. Un cuerpo siempre podrá reemplazar a otro en la línea de producción. De esta manera, el cuerpo mutilado de Orlando, así como el cuerpo sin vida de la madre de Estela, representan la muerte como seres de derecho y la ascensión como seres de desecho que la violencia sistémica ejerce sobre el cuerpo de los individuos.

3.5.2 El cuerpo del desecho.

El cuerpo ruinoso es la materialización del cuerpo despolitizado. Ruina física del cuerpo como correlato del desecho socio-político. Ricardo Laverde es hijo de “una buena familia venida a menos” (Vásquez, 2011, p. 147) que siempre quiso ser aviador porque su abuelo era un capitán condecorado, héroe de la guerra con Perú y Corea. Su padre había sufrido una quemadura en la cara a los 16 años debido a un accidente durante una presentación aérea y había terminado condenado a una vida mediocre como asesor en una compañía de seguros. En la casa de Ricardo se hospedó Elena Fritts, la madre de Maya, cuando en 1969 llegó a Bogotá proveniente de Estados Unidos como miembro de los Cuerpos de Paz. En esa época, el joven Ricardo le confesaba a su novia Elena lo siguiente:

Mi papá se quiere morir, pero yo ya soy dueño de mi propia vida, con cien horas de vuelo uno es dueño de su propia vida. Él se pasa los días averiguando el futuro, pero es el futuro de otros, Elena, mi padre no sabe lo que hay en el mío (...) Yo he perdido mucho tiempo tratando de averiguarlo, y sólo ahora, en los últimos días, he llegado a entender la relación que hay entre mi vida y la cara de papá, entre el accidente de Santa Ana y esta persona que usted ve aquí, que va a hacer grandes cosas en la

vida, un nieto de héroe. Yo voy a salir de esta vida mediocre, Elena Fritts. Yo no tengo miedo, yo voy a recuperar el apellido Laverde para la aviación (...), mi familia se va a sentir orgullosa de mí (...), me voy a ir de esta casa donde uno sufre cada vez que otra familia nos invita a comer porque nos va a tocar invitarlos después (...). Yo no voy a tener que ponerle una cama a una gringa para que mi familia tenga con qué comer (...). Qué quiere, Elena Fritts, yo soy un nieto de héroe, yo estoy para otras cosas. Grandes cosas (...). (Vásquez, 2011, p. 156)

El deseo de superación de Ricardo Laverde se confundirá con la ambición del dinero fácil producto de la naciente industria del narcotráfico. Cuando Yammara lo conoce Laverde es alguien muy diferente de quien había soñado ser.

(...) era tan delgado que su estatura engañaba, y había que verlo de pie junto a un taco de billar para percatarse de que apenas llegaba al metro sesenta; su escaso pelo del color de los ratones y su piel reseca y sus uñas largas y siempre sucias daban una imagen de enfermedad o dejadez, la dejadez de un terreno baldío. Acababa de cumplir los cuarenta y ocho, pero parecía mucho más viejo. Hablaba con esfuerzo, como si le faltara el aire; su pulso era tan flojo que la punta azul de su taco temblaba siempre frente a la bola, y era casi milagroso que no se descarchara más a menudo. Todo en él parecía cansado. (2011, p. 21)

Laverde se convierte en un residuo del narcotráfico, es un efecto colateral del negocio de las drogas. El texto, al igual que otras obras, considera cómo la violencia se normaliza en la vida de las personas comunes. Cuando Yammara indaga entre los otros billaristas por el aspecto de Laverde, uno de ellos le confiesa la razón: “La cárcel cansa a la gente” (2011, p. 21), le dice, revelándole que Laverde había estado preso al menos veinte años.

Confinado en su casa del barrio La Esmeralda, la abulia y la pereza del personaje-narrador de *Tres ataúdes blancos* hacen de él una forma de la ruina. De hecho, la casa es en sí misma una ruina del pasado de su familia y es un reflejo del estado abúlico del personaje: “¿Estará nuestra existencia como familia condenada a una aniquilación total? (...) ¿Habremos llegado a encallar en un desierto del que ya nada nos moverá (...)? La casa entera, vacía, fría, húmeda, metida en mi cabeza. Con sus minúsculos ruiditos y todos sus tornillos” (2010, p. 15), reflexiona. Las calles del barrio donde vive “están infestadas (...) sucias de empaques alimentarios y de desechos animales” (2010, p. 17). El personaje ironiza sobre sí mismo con el mismo lenguaje con el que suele referirse a del Pito y a Akira; insiste en autodenominarse

“héroe”, hace alarde de ciertas partes de su anatomía: “mi redonda y lúcida cabeza”, “mis elegantes contornos”, “gallarda figura”, “magnánima postura”, porte “erguido, astuto” y “ancha espalda” (2010, p. 13-17). Esto no hace más que acentuar, desde la sátira, la propia desidia y ruina de los cien kilos de peso de un personaje que deambula como un vivo-muerto por los dos pisos de su casa, sin hacer nada más que ver televisión, escuchar sinfonías y beber de manera obsesiva cocteles de vodka. Ese cuerpo perezoso y apático es la ruina perfecta para crear sobre él los contornos de otra persona: sólo un cuerpo vacío en su esencia puede ser llenado con otra identidad. “Mamá, desde el más allá, rezando siempre para que yo dejara de ser nadie y me convirtiera por fin en alguien, aunque fuera reemplazando a otro ser humano de similar apariencia” (Ungar, 2010, p. 55).

Pero la idea del cuerpo ruinoso cobra mayor fuerza en el personaje de la bestia en la novela de Daniel Ferreira. Ya vimos cómo esta novela funciona de manera alegórica, proponiendo una lectura generacional del país: la Madre-Nación pare y excluye hombres-bestias, y será esa misma Madre-Nación la que al final matará a esos hombres-bestias que ha creado. Todo en este personaje, incluso la relación con su madre, es escatológico: “Ahora podía cagarse cuando quisiera”, piensa la madre, que lava a su hijo desde lejos con una manguera a presión “descamando los pegotes de excremento entre sus nalgas (...)” y lo cuida “lo mismo que cuidar un cerdo” (2011, p. 20). De esta manera, Ferreira nos habla de una generación que no sólo se siente excluida, sino habitada por la ruina de la violencia.

3.5.3 El cuerpo masoquista como herramienta de emancipación.

Si la violencia tiende a dominar el cuerpo, este debe convertirse en herramienta para liberarse de tal dominio. En el primer capítulo veíamos cómo Fanon y Zizek hablaban del cuerpo como instrumento emancipador, desde el baile africano que busca liberarse del colono hasta el daño auto-infligido para evidenciar la inutilidad del amo. En sus análisis del cuerpo como mecanismo de la violencia emancipadora, Zizek retoma las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari respecto a la catexis libidinal presentes en *El Anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Deleuze y Guattari, a su vez, habían reinterpretado este concepto, proveniente del psicoanálisis de Freud. Desde el punto de vista freudiano, la catexis (*investissement*, en francés; *besetzung*, en alemán) se refiere al acto de atribuir cierta energía psíquica (libido, pulsión o deseo) a una determinada representación. Dentro de este fenómeno también se incluye el desplazamiento de la representación ya sea hacia un objeto, un cuerpo o una parte del cuerpo. Finalmente la catéxis apunta igualmente a la energía invertida en la carga y desplazamiento; la catexis sería la carga y la descarga de la energía psíquica (Doron y Parot, 1998, p. 400-401).

Ahora bien, Deleuze y Guattari aplican este concepto al cuerpo social y a sus procesos políticos en relación con el capitalismo y la producción de máquinas y objetos deseantes. Para estos autores el origen de la esquizofrenia del capitalismo estaría en la constante producción de deseos: deseos de producir, de consumir y deseos de seguir produciendo deseos, es decir, flujos de consumo-producción-deseo, en donde el hombre se integra a ese flujo cada vez más

como una máquina orgánica consumidora y productora de deseo, es decir, absolutamente despolitizado (Deleuze y Guattari, 1985). Por lo tanto, esos objetos del deseo —“objeto esquizofrénico” (1985, p. 15)”, como lo llaman los autores— que la máquina deseante produce, vendrían a ser el objeto de carga deseante (objeto catexizado) de una sociedad altamente consumista. Lo que hace Žižek es retomar este análisis sobre la catexis e intervenirlo para ver en la descarga de energía contra el propio cuerpo una forma de violencia emancipadora contra el objeto o representación catexizada, o contra una fuerza opresora a la cual se ha cargado de cierta energía psíquica.

De esta manera, en la literatura de la neo-violencia el cuerpo se convierte también en el escenario donde se materializa la violencia que invade el cuerpo socio-político a través de un deseo dañino contra sí mismo. El auto-infligirse daño es una expresión melancólica de la impotencia de dirigir ese daño al ente de poder opresor. Es esto lo que significa el estado de consciente locura al que Ada Neira y el protagonista-narrador llegan durante los días en la finca de su “refugio tropical”, ocultos de Los Escuadrones de la Muerte, rodeados del museo de próceres de porcelana mutilados de la Historia Patria. Conscientes del daño que se hacen, los personajes continúan en una espiral de locura demencial: Ada hablándole a sus muñecos, Lorenzo cada vez más alcoholizado, mientras que de manera paralela, la campaña de Del Pito para su reelección continúa sin que importen las denuncias de su alianza con paramilitares. El personaje-narrador descubre a su padre muerto y, de regreso al refugio tropical, el descenso continúa:

Pasadas dos semanas empiezo a intercalar una botella de whisky entre dos de vodka y el mundo deja de existir. Una noche salgo al jardín en cuatro patas para gritar hasta quedarme sin voz. Me gusta el ritual, lo repito varias veces. Mientras grito como si me desmembraran, en mi cabeza aparece la casa de papá en llamas. Mi vida entera ardiendo. La visión dura siempre poco, lo suficiente para recordarme que todo va a desaparecer, que nada de lo que somos quedará. (Ungar, 2010, p. 197)

La locura de Ada con su patria de porcelana aparece para darle un significado emancipador a la degradación de los cuerpos.

Ada no está mejor que yo. (...) ella tampoco tenía de dónde agarrarse. Entonces se lanzó detrás de mí, con los ojos cerrados. Así vivimos desde entonces, cayendo por un abismo que no parece tener fondo. Lo que para mí es el alcohol para ella es el barro con el que hace sus héroes mutilados. (2010, p. 197-198)

Lo que está ocurriendo con los personajes es una especie de purgación, un acto rabioso de violencia contra el propio cuerpo para liberarse de esa patria violenta que los atormenta, así

como de la Historia sobre la cual se ha cimentado. Para los personajes es casi un exorcismo. “Tenemos el diablo metido en el cuerpo, como suele decirse. Dos diablos, uno por cada cuerpo” (2010, p. 198), y a medida que este avanza, el masoquismo los degrada aún más, convirtiéndolos también en desechos: “(...) la única vertebrada mayor que reptar sin descanso a mi alrededor es Ada, cada días más flaca y más sucia y más fea” (2010, p. 199). Los personajes hacen del acto emancipador una escenificación corporal de las ruinas del circo político cuando Ada Neira, sintiéndose “como si llevara varias semanas queriendo salir de su propio cuerpo, queriendo gritar sin poder” (2010, p. 201), totalmente enloquecida le habla a sus muñecos mutilados, y el personaje-narrador desfila, cual militar, en calzoncillos, alrededor de la casa cantando baladas a todo volumen.

Así es. Nos enloquecemos. (...) Creemos que nos moriremos ahí, así, de tristeza o de hambre o de miedo, tragados por el demonio. Creemos que si eso pasa se acabará por fin la pesadilla mayor, la de seguir vivos y huérfanos, en el vasto imperio de Tomás del Pito. (2010, p. 199-200)

En ese estado, el acto sexual se convierte igualmente en un acto “redentor que siempre nos hizo olvidarnos de nuestros cuerpos” (2010, p. 202).

La violencia contra el propio cuerpo como forma emancipadora de otras violencias opresivas adquiere en *La muerte del obrero* (Brito, 2014) una certera expresión sobre cómo la economía de mercado es capaz de convertir al trabajador en un “moderno *homo sacer*” (Osorio, 2006). En la novela, todos los obreros de la ciudad empiezan a arrojar desde lo alto de las construcciones donde trabajan, siguiendo las sugestivas enseñanzas de una extraña secta espiritual. “La noticia decía que miles de obreros se estaban suicidando, lanzándose de los esqueletos de las edificaciones como si fueran bolsas de cemento” (2014, p. 85). ¿Por qué se suicidan los obreros? ¿Qué significan estas muertes? Antes de que el suicidio colectivo empiece a funcionar en serio, Fabián visita la secta invitado por uno de sus líderes, hijo del jefe máximo de la hermandad, y que camuflado como inocente vendedor de enciclopedias, busca reclutar más adeptos. “Muere el obrero, pero nace el Jefe” (2014, p. 80), le dice a Fabián, explicando de esta forma la llamada Prueba Máxima en la que el obrero, liberado de su condición de ser explotado, alcanzará un estado superior de grandeza. Luego, haciendo alusión a las enseñanzas de su padre, líder soberano y guía espiritual de la secta, continúa su discurso: “Recuerda lo que dice mi padre: la flecha necesita de un soplo divino, de un salto milagroso para alcanzar el blanco” (2014, p. 81). Este suicidio de los obreros en realidad encarna el suicidio de toda una sociedad convertida en obrera del mercado. Y más significativo aún es el hecho de que sea el padre-guía espiritual quien aliente este suicidio. Estamos ante un Padre-Estado-Sistema que a través de su soplo divino (la imposición de un discurso es una forma de violencia simbólica) está llevando a los obreros a dar un salto milagroso (el suicidio no sólo del obrero, sino de amplios sectores de la población) para dar en

el blanco final: la utopía de la superación como axioma del liberalismo de mercado, que en la novela es un ascenso espiritual gracias al cual se dejará de ser Obrero para convertirse en Jefe (en Amo).

Ahora bien, el acto prometedor y en apariencia liberador de matarse para escapar de una condición oprimida en procura de un estado mejor es, sin duda, una farsa, una forma fallida de violencia emancipadora. Dicho de otra manera: el deseo de liberarse de la opresión sistémica que existe en el obrero (y que en Fabián se logra, finalmente, a través del exilio), es el empuje emancipador que el padre-Estado-guía espiritual terminará aprovechando para su beneficio. El liberalismo de mercado se sustenta de esta forma en un tipo de fundamentalismo, pues le pide al obrero, y a la sociedad, que se suicide en nombre de una falsa ideología, y al hacerlo, impide cualquier posibilidad de convertir el descontento del trabajador asalariado en una verdadera forma de emancipación. Es decir, la muerte del obrero es finalmente su muerte como ser político. De esta manera, la secta se convierte en su propia negación: termina fortaleciendo con sus actos aquello que intentaba derrotar con su discurso. Así, las dos lecturas sobre el suicidio obrero se compaginan a la perfección: la violencia económica del sistema capitalista, sustentada en un mercado que aliena y segrega a través de trabajos esclavizantes, no sólo está llevando a nuestras sociedades al suicidio, sino que impide, desde su propio discurso de superación individualista y falsamente espiritual, cualquier posibilidad emancipadora.

3.5.4 El cuerpo martirizado como instrumento político.

Al analizar el signo del martirio y el castigo sobre el cuerpo, Foucault concluye que la violencia ejercida sobre estos es una herramienta con fines políticos. Seguirá siéndolo, incluso, cuando el castigo sobre el cuerpo se ejerza ya no desde el suplicio público, sino desde el control disciplinario y privado de las cárceles, escuelas, hospitales y clínicas mentales (Foucault, 2009). Es decir, el cuerpo como instrumento político sigue vigente, transformándose, en el paso de un poder soberano a uno disciplinario encargado de administrar vidas (biopolítico), pues a través de instituciones de poder se ejercerá un control, no sólo sobre los cuerpos y las mentes, sino sobre cómo estos se organizan políticamente en una sociedad.

Ahora bien, cuando Agamben sostiene que Auschwitz es el paradigma de la biopolítica moderna, está enfatizando que la instrumentalización política del cuerpo ha conducido no a administrar vidas activas, sino a administrar la muerte de estos cuerpos. Despolitizar al individuo es una manera de matar la vida activa que hay en él, en la medida en que lo reduce a un cuerpo-recipientes de vida desnuda, de tal forma que puede decidirse qué vidas merecen vivirse y cuáles no. Pasaríamos, entonces, de una forma biopolítica a una tanatopolítica (Agamben, 2010).

En este sentido, no sólo los extremismos políticos o religiosos, o los estados de excepción, sino también los sistemas socio-económicos modernos construyen *homo sacer* en tanto que sigue manifestándose la presencia soberana de un poder capaz de decidir sobre la

vida y la muerte de los cuerpos. A esto nos referíamos cuando hablábamos de ampliación del concepto del poder soberano, pues “en la biopolítica moderna, soberano es aquel que decide sobre el valor o disvalor de la vida en tanto que tal” (Agamben, 2010, p. 180). Así las cosas, la acumulación endémica de la violencia en Colombia y la reducción política del conflicto a la contabilidad de cadáveres, ha hecho del cuerpo un instrumento tanatopolítico. En este sentido, la literatura de la neo-violencia ha sabido expresar literariamente la politización de la muerte, pero a diferencia de otras tradiciones —como la de La Violencia bipartidista—, no lo hace con un trasfondo de resistencia³³, sino consciente de la absoluta imposibilidad de una respuesta política, así como de la impunidad jurídica y, sobre todo, de la impunidad ideológica de la resistencia. Los muertos se quedan en un vacío, y tal vacío político-ideológico, demuestra que la respuesta planteada en esta nueva literatura estaría dada no en la reconstrucción de la política partidista-ideológica, sino en la recomposición de las identidades individuales como seres políticos, tal como sucede con el personaje de *Tres ataúdes blancos*.

También en esta novela se encuentran los ejemplos más significativos sobre el uso de la tanatopolítica en la literatura de la neo-violencia. En un pasaje de la historia, cuando aún Lorenzo es el engendro viviente de Pedro Akira, uno de los miembros más destacados del Partido Amarillo, Martín Acosta, va a visitarlo a su apartamento y le habla sobre lo superfluas que resultan las denuncias contra el pitismo a la hora de competir contra este. Según Acosta, “denunciar las atrocidades de Del Pito y sus vínculos con los Escuadrones de la Muerte no va a ser suficiente para ganar la presidencia” (2010, p. 129), y no sólo esto, sino que en un país donde la subjetividad política se ha venido construyendo desde lo abyecto, desde la reducción de las violencias a la violencia subjetiva del conflicto, desde la concepción política de la diferencia como enemiga al bienestar de la nación, y por ende, desde la aceptación de lo abyecto con tal de derrotar al otro-enemigo, es apenas lógico, como dice Acosta,

que la mayoría de los votantes del presidente están orgullosos de esas atrocidades y el hecho de que se revelen ante el mundo no va a cambiar su respaldo al único líder que según ellos ha tenido los huevos de enfrentarse a las Guerrillas Estalinistas con sus propios métodos, combinando todas las formas de lucha. (2010, p. 129).

El poder político se instaura y se mantiene en esta novela gracias a la presencia de la muerte y el terror. Se trata de la instauración de una política de terror en medio de la institucionalización democrática, coaptada estructuralmente también por la misma violencia.

³³ Los muertos significaban algo, tenían un propósito político final. Recordemos el pasaje de *La mala hora*, donde el alcalde le pregunta a una de las mujeres desplazada, invasora de un terreno baldío donde ella y muchos más han construido sus casuchas, hasta cuándo piensan seguir en esas. “Hasta que nos resuciten los muertos que nos mataron”, le responde ella (García Márquez, 1974, p. 73). Es decir, los muertos tenían un significado de resistencia, de lucha.

En otro fragmento, el personaje-narrador revisa toda la información que Akira manejaba contra del Pito:

Hay órdenes para la desaparición de los principales líderes sindicales emitidas por la Presidencia misma (...) hay órdenes del ministro de Defensa para asesinar a mendigos, trasladarlos a las selvas y hacerlos pasar como guerrilleros caídos en combate; hay calendarios detallados para incendiar, mediante el uso de Escuadrones de la Muerte, las casa de cientos de campesinos incluidos dentro de las nuevas fincas del presidente que se han negado a irse por las buenas. (Ungar, 2010, p. 149).

No es posible pasar por alto la alusión a los falsos positivos, en tanto son estos la mejor prueba de la prevalencia tanatopolítica. Un poder soberano decide quiénes deben morir para contribuir al aumento estadístico de cuerpos muertos y, por ende, al fortalecimiento de una política. Ahora, este uso del cuerpo como instrumento político, adquiere mayor contundencia en la medida en que a través de él se escenifica la exuberancia del poder soberano, el horror de su castigo y la aplicación de su justicia (Foucault, 2009). Lo anterior nos ayuda a entender las atrocidades paramilitares contra el cuerpo humano y el porqué del sentido brutal de sus castigos, pero también pone en relación al martirio del cuerpo con cierta hiperestetización del espectáculo violento.

La espectacularidad de la violencia de algunos actores del conflicto utiliza el cuerpo como espacio para exhibir su política de terror, así como el discurso político puede llegar a valerse del cuerpo muerto para ratificar sus posiciones ideológicas. Tanto una como otra son prácticas tanatopolíticas que esta literatura no pasa por alto. Esta relación entre el cuerpo como instrumento político y la escenificación espectacular de su martirio la estudiaremos más a fondo en el siguiente intertítulo. De esta manera, llegamos a la última característica de la neo-violencia: su dualidad estética entre una violencia normalizada y atmosférica, y una estetización hiperrealista de la sangre.

3.6 ESTÉTICA CONTENIDA E HIPERESTETIZACIÓN DE LA NEO-VIOLENCIA: ESPECTÁCULO Y NORMALIZACIÓN

Finalmente resulta importante considerar las características estéticas de la neo-violencia, manifestadas en dos particularidades aparentemente opuestas: la hiperestetización espectacular y sanguínea de la violencia subjetiva a través de los cuerpos martirizados, y la presencia implícita, cotidiana y normalizadora de la violencia a través de una estética contenida, implosiva más no explosiva. Son dos estéticas opuestas, pero en realidad complementarias. Como veremos de inmediato, la sobre exposición (en gran medida mediatizada) de la violencia hiperestética de la sangre contribuye a la normalización social de la violencia; pero también, a medida que la literatura de la neo-violencia expone o intenta

recuperar el carácter político que la espectacularidad de la violencia encierra, tal normalización queda en evidencia y, al evidenciarse, permite ver en sus intersticios el carácter de muerte política que encarna la violencia.

¿Pero cómo pueden convivir estos dos extremos estéticos en la neo-violencia? No es raro que al interior de nuestras sociedades hipermodernas (Lipovetsky, 2004) se presenten estas profundas y paradójicas tensiones en las que los extremos pueden convivir sin problemas. Para Lipovetsky la nuestra es una era que ha abandonado el debate ideológico-político, pero al mismo tiempo es intensamente hiperpolítica (como las obras que hemos venido analizando). Por un lado, crecen los nacionalismos extremos, los populismos extremos, proliferan las filiaciones a grupos que desde la sociedad civil luchan por derechos ecológicos, étnicos, culturales o sexuales. Por otro lado, la apatía, la abulia y la indiferencia apolítica se mantienen, como en el abúlico personaje de *Tres ataúdes blancos* que deviene adalid de los pobres y las causas sociales. Además el culto hedonista al presente sigue vivo, pero en medio de una constante incertidumbre y miedo por un presente conflictivo, por un regreso al pasado y a la memoria colectiva pero convertidos en mercancías y productos, como en el caso de la memoria mediatizada de *El ruido de las cosas al caer*. Los sujetos tienden a la hiperindividualización al tiempo que se generan más espacios de encuentro en lo social. Cada vez más los individuos son conscientes de su cuerpo, se propagan las ideas de bienestar saludable, de comida sana, de equilibrios energéticos, pero al mismo tiempo se propagan las patologías individuales y los comportamientos se anarquizan (Lipovetsky, 2004). “(...) la época hipermoderna fabrica en un mismo movimiento el orden y el desorden, la independencia y la dependencia subjetiva, la medida y la desmedida (2004, p. 77)³⁴.

¿No es este el hábitat de los personajes que recrea la literatura de la neo-violencia, agravado, por supuesto, por la prevalencia del conflicto armado y de la violencia subjetiva reinante? En cuentos como “Lican-Tropos” (Castillo, 2003), por ejemplo, vemos la presencia de esos comportamientos anárquicos que estallan como formas de revelarse ante los estamentos de regulación social, como Medicina Legal en su tarea de hacer de la violencia una contabilidad de cadáveres.

3.6.1. La hiperestetización de la neo-violencia.

Una de las formas en las que esta nueva literatura expresa la violencia es a través de una estética hiperrealista de la sangre y la muerte. Esta tendencia a la hipérbole es, por supuesto, parte de la tradicional exuberancia barroca de la literatura latinoamericana, que en el caso colombiano cobran mayor relevancia en la obra literaria de García Márquez y Fernando Vallejo, y en la pictórica de Fernando Botero, este último también pintor de una violencia hiperrealista. Hemos visto, además, que una primera ola de novelas sobre La Violencia bipartidista se centró también en un retrato hiperestetizado de la violencia. Ya vimos de qué manera la neo-violencia se separa de esa primera ola de La Violencia, pero en lo referente a la

³⁴ Traducción mía.

estética ¿qué características adquiere la hiperestetización en la neo-violencia, y qué diferencias encierra en relación con otras genealogías de literatura-violencia? ¿Hay un retorno al carácter político del conflicto violento?

Foucault sugiere que en el suplicio del cuerpo, en la conversión de su muerte en espectáculo público y en todos los elementos simbólicos que transforman este acto en una suerte de “liturgia punitiva” (2009, p. 43) hay un fuerte contenido de poder político que busca recomponer el estado de cosas donde este poder fue violado (Foucault, 2009). Sobre el suplicio del cuerpo, el filósofo francés dice lo siguiente:

El mismo exceso de las violencias infligidas es uno de los elementos de su gloria: el hecho de que el culpable gima y grite bajo los golpes no es un accidente vergonzoso, es el ceremonial mismo de la justicia manifestándose en su fuerza. De ahí, sin duda, esos suplicios que siguen desarrollándose aun después de la muerte: cadáveres quemados, cenizas arrojadas al viento, cuerpos arrastrados sobre zarzos, expuestos al borde de los caminos. La justicia persigue al cuerpo más allá de todo sufrimiento posible. (...) En los “excesos” de los suplicios se manifiesta toda una economía del poder. (2009, p. 44)

Esta conversión del exceso en espectáculo tenía una finalidad: toda la simbología de la “liturgia punitiva” estaba diseñada para dejar una huella sobre el cuerpo que representara el paso por este (y la permanencia en este) del poder soberano, que decidía por la suerte de estos mismos cuerpos. Esta liturgia iría desde el tipo de castigo o suplicio que se impusiera, las armas utilizadas, pasando por los preliminares del acto hasta las huellas que, una vez completado el ritual, seguían evidenciando el paso del poder sobre el cuerpo martirizado. Es decir, resultaba imposible desligar el exceso punitivo sobre el cuerpo de su contenido político (Foucault, 2009). Por esta razón, concluye Foucault que “el suplicio judicial hay que comprenderlo también como un ritual político. Forma parte, aunque en modo menor, de las ceremonias por las que se manifiesta el poder” (2009, p. 58).

¿Pero por qué acudir al espectáculo? ¿Por qué dejar que la sevicia se apodere del castigo? Porque este ceremonial, según Foucault, “tiene por objeto reconstruir la soberanía por un instante ultrajada”, debe por lo tanto ser contundente, manifestarse con todo el esplendor posible, desplegar la fuerza invencible del soberano ante la irreverencia de los súbditos. No busca establecer un equilibrio, sino todo lo contrario, dejar en claro la extrema desproporción entre la violencia legítima del poder soberano y los *homo sacer*; no se trata, en suma, de utilizar el suplicio a manera de ejemplo, se trata de establecer límites infranqueables (2009, p. 59).

De esta manera se entiende la sevicia paramilitar contra el cuerpo humano: el control sobre poblaciones se da no desde la aplicación de un poder regulado, justo, sino que el poder es suplido por una violencia extrema que reduce y degrada al otro. El castigo no se presenta

entonces como una simple manera de dar ejemplo sino que funciona a manera de espectáculo político para dejar en evidencia las brechas que separan ambos espectros de la balanza. Es de esa forma como se lee la descripción hecha por Ferreira de una matanza paramilitar en su novela. “Nos dijeron que la misión era ubicar un pueblo de bandoleros (...) Debíamos llegar allí y buscar a los miembros de una lista negra” (Ferreira, 2011, p. 101). La implacable justicia soberana del acto violento será cometida por seres anónimos cuyas identidades han sido borradas por la misma violencia: “Nuestras caras no eran caras de gente normal, sino de hombres que obedecen” (2011, p. 102). En el momento atroz del descuartizamiento, la violencia se normaliza hasta el punto de que el personaje es capaz de evocar un recuerdo infantil:

Mandó traer las motosierras y me señaló la primera que le trajeron. Usted, dijo: ¡hágale! (...) Su cara tenía el gesto armonioso y delicado de un rostro de mujer. Recuerdo que me trastornó esa mirada, como cuando niño veía que mi papá se volteaba los párpados hacia atrás para perseguirme por toda la casa... No era él; de los dos, tal vez el que tenía más miedo era yo. (2011, p. 103)

Haciendo alusión al relato de un supliciado muerto y desmembrado sobre el cadalso, Foucault afirma que “en la forma explícitamente evocada de la carnicería, la destrucción infinitesimal del cuerpo se integra aquí en el espectáculo” (2009, p. 62). En su novela, Ferreira evoca a la perfección el análisis foucaultiano: el cuerpo masacrado por el paramilitarismo se expone ante los ojos de los vivos como si se tratara de una carnicería, pero sobre todo, con la intención de normalizar el estado de terror. Todo, además, será contado desde los ojos del asesino; Ferreira le da voz al mal y de esa forma asistimos a su acto violento, pero el grueso de la novela nos ayudará a entender las violencias que también lo moldearon a él. El paralelo final entre el asesino y sus muertos no sólo debería ser leído desde la culpa que perseguirá al primero de por vida, sino que se convierte en una forma de emparentar víctimas y victimarios en un solo horror: el asesino no solo huele a muerto, sino que las violencias que sobre él han pesado lo convierten en un vivo-muerto.

(...) una sola noche sacaron a las veintiséis personas que quedaban por ubicar de la lista y a todos se los llevaron al matadero municipal y allí cortaron cabezas y las patearon como en un partido de fútbol, y rajaron niños y les sacaron las menudencias y cortaron los labios y las orejas de un abuelo para que dejara de ser chivato y el negro saporreto de la cobra en el brazo rajó a una embarazada y sacó el feto y mandó preparar sopa y esa noche obligó a comer de ese sancocho a los demás condenados (...), pensaba en esos cuerpos que quedaron, unos

sobre otros, como reses de domingo (...) un río saturado de piernas y de brazos, y fue eso con lo que soñé durante el viaje de vuelta: que los chulos me perseguían, porque yo olía a muerto. En realidad lo sigo soñando ahora, treinta y ocho años después. ¿No le huele a raro, como a mortecino, como a flores pichas? Soy yo. Es mi aliento. (2011, p. 105-106)

Ahora, el análisis de Foucault en cuanto al poder sobre los cuerpos se centra en cómo las manifestaciones de la microfísica del poder disciplinario transforman el espectáculo público del suplicio en un acto punitivo privado; pero tanto en el espacio público como en el privado, existe una lectura política del castigo sobre el cuerpo (Foucault, 2009). Entonces, ¿es posible preguntarse en qué momento y de qué forma el exceso punitivo se separa de su contenido político, hasta el punto de que la sociedad consume su propia violencia de manera normalizada y, por consiguiente, despolitizada? En el análisis de esta evolución hay un elemento que, por estar por fuera del influjo directo de la microfísica del poder disciplinario sobre el cuerpo, Foucault toca tangencialmente, aunque resulta significativo para nosotros: la mediatización del acto criminal y punitivo a través de las célebres *nouvelles* de criminales, y la manera en que la transformación de estas en literatura criminal banaliza a tal punto el acto simbólico del espectáculo de la muerte, restándoles su valor político (2009, p. 78-82). Para Foucault, estos relatos mantenían un fuerte contenido político, pues convertían al criminal en una contra fuerza del poder soberano, de tal manera que las clases populares veían en ellos, además de curiosidad, “puntos de apoyo” (2009, p. 80). Las técnicas disciplinarias terminarán convirtiendo estas primitivas *nouvelles* en un producto más de la modernidad, en “una literatura en la que el crimen aparece glorificado, pero porque es una de las bellas artes, porque sólo puede ser obra de caracteres excepcionales” (Foucault, 2009, p. 81). Es decir, el crimen y la resolución del crimen se convierten en mecanismos elaborados en los que se pone a prueba la inteligencia, el raciocinio y el ingenio de los implicados, tanto en el acto criminal como en su resolución. Por lo tanto, “hay toda una reescritura estética del crimen” (2009, p. 81), asegura Foucault. Esta nueva estética del crimen moderno, que racionaliza el crimen y suaviza el castigo, se convertirá en un sello del que nacerán géneros literarios. En contrapartida, el criminal y el castigo quedan desprovistos de su carácter político, en la medida en que son ahora elucubraciones estéticas y mentales de la mente de un autor. Podríamos aventurarnos entonces y decir lo siguiente: la transformación de la violencia —que siempre ha sido un medio en la medida en que se trata de una herramienta— a partir de la modernidad en una mediación, en una construcción mediática, ha desplazado el interés político de esta por uno meramente estético.

Lo anterior podría rastrearse en las formas de la mediatización de nuestra violencia histórica. La violencia como espectáculo de suplicio ha sido una constante desde la conquista: utilizada por la colonia, presente en las guerras civiles del XIX, llevada a mayores proporciones durante el siglo XX y aún utilizada en pleno siglo XXI con actos abominables

que van desde hornos crematorios a casa de descuartizamiento humano. Una línea de investigación que este trabajo sugiere sería la de analizar la imagen violenta en el conflicto colombiano y la manera en que la historia de su hiperestetización mediatizada ha contribuido a la normalización despolitizada de la violencia. Una simple mirada panorámica por las imágenes de La Violencia bipartidista, con sus cuerpos degollados y desmembrados, hasta la insistencia televisiva de hoy en la imagen pop del capo, por ejemplo, bastarían para comprender el desplazamiento hacia lo estético que tal mediatización encarna. No en vano, en las novelas analizadas, la presencia de la televisión es permanente: es esta la que, a manera de gran enciclopedia, le cuenta la historia de su país a Antonio Yammara, por ejemplo. Pero más evidente aún es el influjo de esta sobre el personaje-narrador de *Tres ataúdes blancos*, que constantemente utiliza en su propio lenguaje recursos del lenguaje audiovisual (zoom, flash back, primer plano, plano general) para describir su propio entorno y lo que le sucede. La presencia mediatizada de la violencia es constante:

Yo no tuve más remedio que dedicarme a ver todas las terribles acciones de las Guerrillas Estalinistas en todos los noticieros de todas las horas y dedicarme también a oír detalles acerca de sus monstruosos ataques en todos los programas radiales de todas las frecuencias (...). (Ungar, 2010, p. 64)

En este sentido, y guardando las proporciones, podríamos decir que en esas primeras novelas sobre La Violencia se mantenía, al menos, un significado político en el espectáculo de la muerte. Por supuesto, se trataba de una concepción absolutamente verticalizada y soberana de la política, entendiendo lo político desde su acepción partidista para dividir, fraccionar y hacer morir por la defensa de intereses particulares y económicos. La política era aquí instrumentalizada, utilitaria, excluyente. Digamos entonces que la literatura de la neo-violencia busca revertir la despolitización que la hiperestetización mediatizada de la violencia genera, es decir, revertir su normalización en el plano social, recuperar el carácter político (y humano, no deshumanizado) de la violencia, pero resignificándolo. Si bien las descripciones de las matanzas paramilitares en la novela de Ferreira están absolutamente ligadas a la concepción del suplicio como mecanismo político de la imposición soberana de un poder, este retorno a la política es también una resignificación de la misma, pues nos permite —como en aquellas *nouvelles* evocadas por Foucault—, retornar al criminal y presentarlo, de alguna manera, también como una víctima de otras violencias. Esto no lo hace menos criminal, pero nos ayuda a entender mejor el sentido de las violencias que se encarnan en él.

Esta resignificación de lo político también está dada desde la conversión de lo político en espectáculo satírico. *Tres ataúdes blancos* no es más que la materialización literaria de lo anterior. La utilización constante del lenguaje y recursos audiovisuales, su argumento a veces bizarro y caricaturesco, su estética hiperrealista, su humor irónico, sus cercanías con el *triller*, la presencia omnipresente de la televisión, incluso la utilización del nombre de República de

Miranda para el país de los hechos — lo que suena a nombre de República Bananera hollywoodense—. Todo esto sumado no es más que un recurso del autor para significar el espectáculo en el que se ha convertido el ejercicio político. La política-partidista, entonces, se convierte en espectáculo (se satiriza) a medida que la violencia recupera su carácter político-social. Y es resignificación política a través de la sátira, pues la concepción de política está muy alejada de aquella concepción soberana y excluyente: la política en la literatura de la neo-violencia es un proceso de construcción individual; se deberá reconstruir la subjetividad política dominada por la violencia para poder rehacer la subjetividad política colectiva como nación.

En resumen, la conversión de la violencia en espectáculo mediatizado ha reducido su carácter político a un asunto estético, contribuyendo de esta forma a la normalización de la violencia. La labor de la literatura de la neo-violencia ha sido la de devolver ese carácter político que ha estado siempre presente en la espectacularidad de la violencia, pero resignificándolo. Así las cosas, si la restitución del sentido político de la violencia pone de manifiesto el estado normalizador de ésta, es claro que la forma estética por antonomasia de la neo-violencia será aquella que ayude a poner en evidencia tal normalización.

3.6.2 Estética contenida de la neo-violencia.

Hemos visto que la violencia que explora esta generación de escritores se hace nueva (en un sentido no de originalidad sino evolutivo, de proceso, de transformación) en la medida en que está más cerca de formas simbólicas y sistémicas de violencia, y a los efectos patológicos de la violencia endémica sobre la psiquis y los cuerpos. Se trata de ese estado normalizador en el que hemos venido insistiendo. En ese estado de cosas, la violencia puede manifestarse sin acudir a demostraciones que hagan detonar el grado cero de violencia, es decir, sin que exista mediación alguna de un hecho de violencia subjetiva, dejando que todo se produzca al interior de ese aparente estado normalizador, convirtiéndolo así en el recipiente contenedor de la carga violenta. De esta manera, la violencia acudirá a formas más implícitas, contenidas e implosivas de representación, aflorando en las atmósferas, definiendo las relaciones entre los personajes, sus espacios y sus vínculos.

Esta estética contendida es la que mantiene la tensión en el cuento “La noche sin balas” (Echeverri, 2008). En este, el personaje del niño juega a la guerra con sus soldaditos plásticos, y Rúbrica, la criada de su casa le recuerda a través de este juego otras formas de violencia más directa que han recaído sobre ella. Ya desde la ausencia de las balas en el título se alude a otras formas de mostrar la violencia. Observemos en el siguiente párrafo cómo la tensión genera una atmósfera violenta que envuelve a los personajes, tensión y atmósfera que es el resultado de la guerra, aunque simulada por el juego del niño, absolutamente real, pues este se convierte en la representación de una nueva generación que ha crecido familiarizada con la violencia hasta el punto de convertirla en un juego. Rúbrica, por su parte, representa la opresión de la violencia, violencia que a su vez terminará poseyendo a ese niño como parte de

su ciclo reproductivo; al final del cuento, la mujer-violencia violará al niño, lo poseerá gracias a la indefensión de su cuerpo:

¡Maldita sea!, murmuró Rúbrica percatándose del pésimo doblez de un calzoncillo. (...) Miró hacia el espejo automáticamente: el rostro del chico, su cabello lacio y claro humedecido en las puntas, la manguera botando agua a borbotones, el pantano que había hecho en el jardín, las flores mutiladas, el soldado mutilado, sus ojos negros yendo y viniendo como moscas, las hormigas que ahora sujetaba y examinaba cruelmente, sus pies ennegrecidos, su soldado dañado (...). Las hormigas negras, contra todo pronóstico, habían aniquilado un gran número de hormigas cortadoras. El cordón nervioso de las cortadoras se exhibía adherido a la pared: cabezas y abdómenes y tórax mutilados caían del hormiguero a la tierra húmeda, la tierra negra y llena de larvas. (Echeverri, 2008, p. 177)

En “El cuadro del abuelo” (Burgos, 2008), la violencia que emana de una sociedad excluyente y clasista envuelve a los personajes y los convierte en seres residuales. Miguel, el adolescente protagonista del cuento vive auto-recluido en la casa de su rica familia en una ciudad de la costa caribe colombiana, sin necesidad de ganarse la vida, pues vive de la mesada que le envía su familia. Miguel se divierte con su grupo de amigos, todos jóvenes desarraigados, haciendo fiestas, consumiendo drogas y engañando turistas a los que venden cuadros falsificados. Para ayudar a vender un nuevo cuadro, Miguel se inventa la historia de que este pertenece a su abuelo enfermo y el dinero de la venta ayudará con los gastos médicos. Miguel debe entonces inventarse una identidad que reemplace la suya. El verdadero retrato del cuento no es el del abuelo inventado por el personaje, sino el de una generación que ve en la trampa, el engaño y la falsedad una única posibilidad de vida, pues son el producto despolitizado e inmoral de una sociedad y un país que se ha construido desde la exclusión y la mentira. En este sentido, la violencia del cuento está presente en la vida de una serie de personajes ruinosos, que hablan desde la ruina de la sociedad que los ha creado, y en la ausencia de un pasado sólido para construir las bases futuras, representada en la vida imaginada de un abuelo inexistente que el personaje inventa para garantizar la venta de un cuadro.

Waldo vivía de las falsificaciones (...). Pirulo, cuando las pesas le dejaban tiempo, traficaba sin mucha habilidad con cualquier mercancía. (...) De modo que sus puños solía ejercitarlos sólo cuando tenía los bolsillos vacíos y se encontraba a algún turista japonés perdido en un callejón.

—Son unos perdedores sin futuro. Cuando lleguen a los treinta van a estar acabados. (Burgos, 2008, p. 35)

En “Equipaje de mano” (Ospina, 2008), el crimen es un acto natural, cotidiano, para nada espectacular.

(...) lo siento pero era necesario torcerle el brazo al destino y tomarlo con mis propias manos y comprar ese polvito blanco que te fui suministrando con perseverancia (...). No me imaginaba utilizando la violencia, destrozando esa piel que tanto quiero. Preferí sentir que el proceso era lento, pausado. Observarte desde lejos durante días mientras la muerte te alcanzaba. (Ospina, 2008, p. 58)

Nótese que para el personaje no existe violencia en su acto, pues no hay espectacularidad sanguínea sobre el cuerpo, sino el tranquilo proceso normalizado del crimen. Es decir, la normalización de la violencia actúa en la psiquis de los personajes, y estos la expresan desde formas estéticas contenidas que van enrareciendo las atmósferas y espacios que los rodean, conviviendo con ellos de forma natural y humana. Esto mismo sucede en el cuento “Human nature” (Santa, 2008), en el que todos los pensamientos y sueños del personaje están invadidos por la muerte, la violencia y la ruina. El personaje de este cuento sueña con su porvenir haciendo alusión a una violencia cíclica, repetitiva, a una generación surgida de ella que, como ya vimos, parece no tener otra opción que escapar. La violencia no está estallando en la realidad, está inserta en su psicología:

Él mismo se imaginó en un ataúd, y a su hijo ya de cinco años frente a él, mirándolo sin entender nada, como él mismo lo había hecho ante el ataúd de su padre. Vio una guerra, gente muriendo en las calles y hombres uniformados, con armas y teas en las manos sucias de pólvora, las manos callosas, toscas, intáctiles, quemando todo y matando a todo, viendo con ojos callosos, toscos, inlácrimes, la sangre y el fuego que se extendía como abejas por doquier. Vio niños matándose entre ellos. Vio morir a todos los santos y a todos los genios. (...) Vio caer una bomba, y observó cómo se expandía la onda gaseosa por todo el país, por todo el continente, hasta establecer un imperio desértico. La última imagen que vio fue a su hijo huyendo en un avión hacia el exilio, un lugar donde iban a parar los moribundos. (Santa, 2008, p. 82)

“Tiro de gracia” (Cepeda, 2003) es un cuento sobre la miseria como mercancía. Un hombre que suele subirse al transporte público a vender mercancías reflexiona sobre las

mejores estrategias de ventas. La violencia se camufla en la voz del narrador que analiza las miserias propias y ajenas con una frialdad sólo comparable al estado de normalización en que las formas de violencia sistémica que han forjado las miserias de los demás vendedores como él son capaces de pasar desapercibidas. Es el estallido de violencia que el lector espera desde el anuncio del título, sumado a la frialdad de la voz lo que convierte el ambiente del cuento en una estética contenida que jamás se rompe, pues el tiro de gracia nunca es disparado, sólo anunciado como la mercancía que se vende. Existe entonces, como analiza Martín-Barbero, toda una economía de la violencia, donde la vida y la muerte son mercancías tasables y la violencia se convierte en único mecanismo de subsistencia (2001).

Y ahora tengo el mejor producto de venta: aquel que generaliza el mercado y es totalmente indispensable para cualquier comprador-colaborador. (...) Esta tarde les estoy ofreciendo esta figura elíptica rellena de pólvora, disparada a unos 120 kilómetros por hora (...) y no se preocupen porque en caso de no encontrar atractiva mi oferta tengo suficientes para cada uno de ustedes. (Cepeda, 2003, p. 136)

Pero es quizá en la novela *Todo pasa pronto* (Correa, 2007) en la que mejor se percibe esta estética contenida. La encontramos especialmente en las tensiones existentes entre los personajes, en el miedo constante que se desliza en una casa de familia ante la posibilidad siempre inminente del asesinato del padre comunista. El miedo se concentra en la madre y el terror que esta le transmite a su hijo. La violencia, si estalla, será a través de las convulsiones y desmayos que el niño sufre.

Cuando viene un ataque lo oigo como un rumor sordo. No puedo dejar de sentirlo. A veces trato de espantarlo. Pero nunca es posible. Sé cuándo voy a comenzar a temblar y a soltar babaza por la boca, sé que podría avisar para no abrirme el brazo o la cabeza, o doblarme una pierna pero la lengua jamás me responde. Mamá y papá estaban a mi lado cuando desperté. (...) Esa noche comimos juntos en silencio. Ese silencio me pesaba tanto como el rumor de los temblores. (Correa, 2007, p. 78)

Todo pasa pronto plantea la imposibilidad de ejercer libremente la acción política, cuando esta es contraria al sentido de las instituciones y del poder. En la novela de Correa, los problemas de los padres del personaje y, por ende, los del personaje mismo, nacen de esa imposibilidad. Daniel, el padre del niño protagonista, es un militante de izquierda desempleado que sigue ejerciendo su actividad política en la Bogotá de principios de los años 80, época en que se da la narración: “cuando papá conoció a mamá comenzaba a dedicarse a su

actual profesión: el proselitismo” (2007, p. 29), nos explica el narrador. Esperanza, esposa de Daniel y madre del protagonista, aunque coqueteó en sus inicios como estudiante de derecho con grupos de izquierda, terminó por apartarse de esa corriente: “A eso [el proselitismo político de izquierda] mamá lo llama reuniones eternas que no sirven para nada pues el país no va a cambiar” (2007, p. 29). Por esta razón, Daniel será discriminado por la familia de Esperanza (miembros de una clase media acomodada, conservadora y tradicional). Durante años, la relación de Esperanza con sus padres ha sido distante y carente de afecto debido a que nunca le perdonaron el haberse casado con un izquierdista en un país que asesina a la izquierda o la estigmatiza como ideología propia de guerrilleros y terroristas. Es decir, la violencia no es sólo ese terror que mata a aquel que piensa distinto (que en la novela se hace presente desde la ausencia fáctica, desde su inminencia, es decir, es constante, latente), sino que también es la exclusión que la propagación de ese discurso excluyente trae consigo en un nivel social y familiar. Estaríamos, entonces, ante una violencia que cuarteo el libre desarrollo político, además de una violencia de carácter simbólico manifestada en la imposición discursiva del estigma social. Lo anterior se ejemplifica a través de la metáfora de la enfermedad de ese niño (una vez más, analogía de la nueva generación) que está recibiendo como parte de su formación personal todo el influjo negativo de un país construido desde cimientos violentos. De esta forma, la enfermedad del protagonista es en realidad la enfermedad de la violencia en el cuerpo social.

La estética contenida es entonces la forma esencial en que la normalización de la violencia se manifiesta. Hemos tratado a lo largo de este capítulo, a través del análisis de cuentos y novelas de la generación más reciente de escritores colombianos, de definir y profundizar en las características que conformarían un nuevo giro en el ciclo de violencia en la sociedad colombiana. La violencia es una fuerza que se transforma y nos transforma, y la sociedad transformada por ésta construye una literatura violentada. Esa literatura es el palimpsesto donde nos leemos como sociedad y nación.

CONCLUSIÓN

Nuestro trabajo ha rastreado el pasado y los orígenes de la nueva literatura de la violencia en Colombia para luego analizar los conceptos que la sustentan y delinear sus contornos. Es esta una literatura de la normalización de la violencia, producto de una sociedad despolitizada por esa misma violencia, en la que se manifiestan una serie de nuevas relaciones *thanáticas* surgidas de evoluciones socio-culturales de una tradición ligada al uso de la violencia como agente de poder económico-político.

Nuestra tesis es que, además de la literatura *de y sobre* La Violencia bipartidista y sus derivados, como la literatura testimonial o la literatura guerrillera, y de la literatura de la violencia del narcotráfico y sus secuelas sicarescas, se ha producido una literatura de la neo-violencia. Hemos demostrado cómo esa genealogía responde a una nueva tipología de violencia.

La violencia que se evidencia de manera más latente en esta nueva literatura no es precisamente la del acto violento subjetivo, sangriento o mítico. Si bien, por supuesto, esta forma de violencia también está presente en su exposición hiperestetizada (no sólo como característica propia de nuestro tiempo, sino como herencia estética de lo violento), son otras formas de la violencia, en sus componentes simbólicos, sistémicos y emancipadores, las que se evidencian en mayor grado. De esta manera, la neo-violencia se manifiesta en formas menos visibles, pues ha entrado en un estado de normalización con el *ethos* político.

Nuestro análisis literario nos ha permitido ver cómo las violencias encarnadas en lo sistémico, en sus componentes económicos y simbólicos, han contribuido a la despolitización del sujeto. De esta forma, el sujeto despolitizado encuentra en la violencia simbólica una proyección de su imposibilidad política. Preso en esta espiral de la violencia, el ser intenta emanciparse haciendo uso de las herramientas que su propia condición enajenada le facilita, logrando con esto subrayar esta misma condición; la violencia que despolitiza al ser cuarteaa cualquier posibilidad de verdadera emancipación. En este sentido, toda forma de violencia contiene una necesaria carga simbólica, y es en la conciencia de esta carga y en su eventual liberación donde se encuentra la verdadera fuerza emancipadora. Por lo mismo, el lenguaje, la literatura misma en su representación de la neo-violencia, constituirá una fuerza de emancipación.

Por otra parte, hemos trazado linderos y puntos de encuentro entre esta nueva manifestación de literatura de la violencia y otras genealogías sobre esta misma temática. La literatura de la neo-violencia es heredera de una tradición *thanática* presente en buena parte de la literatura colombiana. La violencia y la muerte son fundadoras de una tradición literaria que se remonta al siglo XVII, con el *Carnero* de Rodríguez Freyle, que continúa en 1907 con *Pax* de Marroquín y Rivas Groot, novela sobre la guerra de los Mil Días, y que prosige con *La vorágine* de José Eustasio Rivera en 1924, y muchas otras. En nuestro trabajo nos hemos centrado en las dos tradiciones de literatura de la violencia en Colombia más estudiadas y escritas: la Violencia bipartidista y la violencia del narcotráfico.

La evolución de la herencia *thanática* (García Dussán, 2007) nos llevó a establecer una serie de características iniciales sobre esta literatura de la neo-violencia que analizamos desde diversos ángulos. Concluimos que se trata de una violencia anónima que además conduce a la despolitización y a la construcción de nuevos *homo sacer*. Anónima no sólo porque se desconoce la fuente de su origen, sino porque se normaliza en lo social. A pesar del aumento de la fuerza guerrillera a partir de 1977 y la paramilitar desde 1994, ninguna de estas dos posiciones extremas de violencia ha logrado construir un discurso de poder capaz de representar políticamente un número representativo de colombianos (Pécaut, 2008, p. 107). Es decir, que contrario a lo que comúnmente se dice sobre una sociedad acostumbrada a la guerra, lo cierto es que más allá de acostumbrarse, la sociedad ha normalizado el uso de la violencia en sus diferentes formas, lo ha integrado a la vida para tratar de vivir sin su presencia perturbadora; normalizarla es una forma de hacerla invisible. Además genera un estado de vacío existencial en la medida en que crea *homo sacer*, pues desencadena una pérdida de toda subjetividad política, a la que corresponde una psicología patológica y una emancipación corporal que deja en claro la impotencia política de una generación que se percibe desde la ruina.

La representación de la neo-violencia es capaz de combinar la hiperestética y el hiperrealismo de la mediatización del cuerpo violentado con una estética contenida y de carga simbólica. Es esta última una característica esencial de la estética de la neo-violencia, pues es a través de ella donde puede evidenciarse de forma más latente su normalización.

De esta manera, lo estético, lo corporal, lo patológico, lo ambiental, lo normalizado, lo anónimo y lo residual son la consecuencia de la acumulación de una violencia endémica, sostenida y evolutiva a lo largo de más de medio siglo: son las fracturas internas generadas por la misma violencia endémica que la literatura de la neo-violencia pone de manifiesto.

¿Es esto suficiente para asegurar que estamos ante una nueva forma de literatura de la violencia? Los estudios sociológicos, psicológicos y culturales sobre la evolución socio-cultural de la violencia en este nuevo siglo serán fundamentales a la hora de entender mejor las formas de expresión de la neo-violencia y sus alcances. Más estudios literarios sobre estas nuevas generaciones de escritores, desarrollados desde una óptica social, política y cultural, serán indispensables para profundizar en la posible configuración de una nueva genealogía de literatura de la violencia en Colombia. Esta tesina se ha planteado alcances más limitados y

objetivos más austeros. Nuestra contribución ha sido la de plantear un primer acercamiento, pero con la firme convicción de que estamos ante una nueva forma de manifestarse de la violencia subjetiva-endémica tradicional. La literatura de la neo-violencia es consecuencia de esta endemia; su sola presencia manifiesta en sí misma el acto violento: es consecuencia de la violencia y es violencia simbólica, por lo tanto deberá funcionar —y funciona— como un verdadero acto de reivindicación generacional, que hace de la propia literatura, a través de la fuerza simbólica de su lenguaje, una acción emancipadora.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2010). *Homo sacer, el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arendt, H. (2009a). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2009b). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Bataille, G. (1972). *El verdadero Barba Azul, la tragedia de Gilles de Rais*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Ediciones elaleph.com.
- Benjamin, W. (2012). *Critique de la violence*. París : Éditions Payot & Rivages.
- Blanco, J. A. (2011). Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana. En J. A., Rodríguez (Edit), *Hallazgos en la literatura colombiana, balance y proyección de una década de investigaciones*, (131-154). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Bourdieu, P. (2000). Espacio social y poder simbólico. En P. Bourdieu, *Cosas dichas* (127-142). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bourdieu, P. (2002). *Lección sobre la lección*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. y Passeron, J-C. (1996). *La reproducción*. México D.F.: Editorial Fontamara.
- Cardona, J. (2000). Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo. En M. Jaramillo, B. Osorio y Á. Robledo (Edts), *Literatura y Cultura, narrativa colombiana del siglo XX. Volumen II: Diseminación, cambios, desplazamientos* (378-406). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, Grupo de Memoria Histórica (2010). *La tierra en disputa, memorias del despojo y resistencia campesinas en la Costa Caribe 1960-2010*. Bogotá: Editorial Taurus y Ediciones Semana.
- Dawkins, R. (1989). *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Delprat, F. (2012). Le Pathétique: Violence et souffrance dans le roman contemporain (1975-2005). En F., Moulin, F., Olivier y T., Orecchia (Edits), *La littérature latino-*

- américaine au seuil du XX^e siècle. Un parnasse éclaté*, (103-127). Lonrai (Orne): Éditions Aden.
- Dorfman, A. (1972). *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Doron, R. y Parot, F. (1998). *Dictionnaire de psychologie*. París: Press Universitaires de France.
- Escobar, A. (1997). Literatura y violencia en la línea de fuego. En A., Escobar, *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*, (97-153). Bogotá: Universidad Central.
- Fals Borda, O. (2008). *La subversión en Colombia, el cambio social en la historia*. Bogotá: Fundación para la Investigación y la Cultura (Fica) y Centro Estratégico de Pensamiento Alternativo (Cepa).
- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I, la voluntad de saber*. México D.F.: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freyre, G. (2010). *Casa Grande y senzala*. Madrid: Fundación Cultural Hispano-Brasileña.
- García Dussán, P. (2007). *Literatura thanática: búsqueda de una memoria común*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- García Márquez, G. (1999). Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia. En: G., García Márquez, *De Europa y América, obra periodística 3 (1955-1960)*, (646-650). Barcelona: Editorial Mondadori.
- Giraldo, L. M. (2000). *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Gómez-Esteban, J. (2014). El mal y la subjetividad política. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 12 (1), 51-63.
- González Echeverría, R. (1998). *Mito y Archivo, una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

- Grupo de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Guzmán, G. Fals Borda, O. Umaña, E. (2010). *La violencia en Colombia, tomo I*. Bogotá: Editora Aguilar.
- Hernández, M. (2000). Postmodernidad sin modernidad. Literatura colombiana y política. En M. Jaramillo, B. Osorio y Á. Robledo (Edts), *Literatura y Cultura, narrativa colombiana del siglo XX. Volumen II: Diseminación, cambios, desplazamientos*, (440-464). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Hobbes, T. (2000). *Leviathan ou matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*. Paris : Éditions Gallimard.
- Instituto Nacional de Medicina Legal. (2014). *2013 Forensis, datos para la vida*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Jaramillo, A. (2007). Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005. *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (724) marzo-abril, 319-330.
- Lipovetsky, G. (2004). *Les temps hypermodernes*. París : Éditions Grasset & Fasquelle.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde, vivre à l'âge du capitalisme artiste*. París: Éditions Gallimard.
- Martín-Barbero, J. (2001). *Al sur de la modernidad*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Osorio, J. (2006). Biopoder y biocapital. El trabajador como moderno Homo sacer. *Nueva época, año 19* (52), 77-98.
- Pecault, D. (1985). Reflexiones sobre el fenómeno de la violencia. En VV.AA, *Once ensayos sobre la violencia*, (171-188). Bogotá: Fondo Editorial Cerec.
- Pécaut, D. (2008). Les Farc: réflexions sur leur longévité et leur cohésion politico-militaire. *Problèmes d'Amérique Latine*, (68), printemps, 103-138.
- Restrepo, L. (1985). Niveles de la realidad en la literatura de la violencia colombiana. En VV.AA, *Once ensayos sobre la violencia*, (117-169). Bogotá: Fondo Editorial Cerec.
- Rueda, M.H. (2008). Nación y narración de la violencia en Colombia. *Revista Latinoamericana*, 74 (223), abril, 345-359.
- Weber, M. (1959). *Le savant et le politique*. Paris : Librairie Plon.

Zizek, S. (2004). *Repetir Lenin*. Madrid: Ediciones Akal

Zizek, S. (2009). *Violencia, seis reflexiones marginales*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Zuleta, E. (2015). *Colombia: Violencia, democracia y derechos humanos*. Bogotá: Editorial Ariel.

OBRAS ANALIZADAS

Novelas:

Brito, P. (2014). *La muerte del obrero*. Bogotá: Collage Editores.

Correa, J.D. (2007). *Todo pasa pronto*. Bogotá: Alfaguara.

Ferreira, D. (2011). *La balada de los bandoleros baladíes*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

Ungar, A. (2010). *Tres ataúdes blancos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Vásquez, J.G. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Editorial Alfaguara.

Cuentos:

Alonso, C. (2008). Gato traidor. En J.P., Plata (Edit), *Señales de ruta, antología de cuento colombiano*, (13-23). Bogotá: Arango Editores.

Burgos, A. (2008). El cuadro del abuelo. En J.P., Plata (Edit), *Señales de ruta, antología de cuento colombiano*, (29-39). Bogotá: Arango Editores.

Busto, D. (2003). Gasa. En VV.AA., *De 1 a 10, antología de cuento joven Premio Nacional Ciudad de Bogotá 2003*, (77-82). Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Castillo, C. (2003). Lican-Tropos (Fábula urbana en movimientos nómadas). En VV.AA., *De 1 a 10, antología de cuento joven Premio Nacional Ciudad de Bogotá 2003*, (101-113). Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

- Cepeda, Y. (2003). Tiro de gracia. En VV.AA., *De 1 a 10, antología de cuento joven Premio Nacional Ciudad de Bogotá 2003*, (131-138). Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Echeverri, O. (2008). La noche sin balas. En J.P., Plata (Edit), *Señales de ruta, antología de cuento colombiano*, (175-180). Bogotá: Arango Editores.
- Ospina, D. (2008). Equipaje de mano. En J.P., Plata (Edit), *Señales de ruta, antología de cuento colombiano*, (55-63). Bogotá: Arango Editores.
- Rodríguez-Bravo, J. (2008). Teoría de la muerte. En J.P., Plata (Edit), *Señales de ruta, antología de cuento colombiano*, (183-195). Bogotá: Arango Editores.
- Santa, G. (2008). Human nature. En J.P., Plata (Edit), *Señales de ruta, antología de cuento colombiano*, (79-83). Bogotá: Arango Editores.

OTRAS OBRAS CITADAS

- Cepeda Samudio, Á. (1992). *La casa grande*. Bogotá: El Áncora Editores.
- García Márquez, G. (1974). *La mala hora*. Barcelona: Editorial Plaza y Janes.
- García Márquez, G. (1986). *La hojarasca*. México D.F.: Editorial Diana.
- Rivera, J. E. (1984). *La vorágine*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- Vallejo, F. (2002). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Editorial Aguilar.
- Vallejo, F. (2011). *El desbarrancadero*. Bogotá: Editorial Alfaguara.
- Vásquez, J.G. (2015). *La forma de las ruinas*. Bogotá: Editorial Alfaguara.

